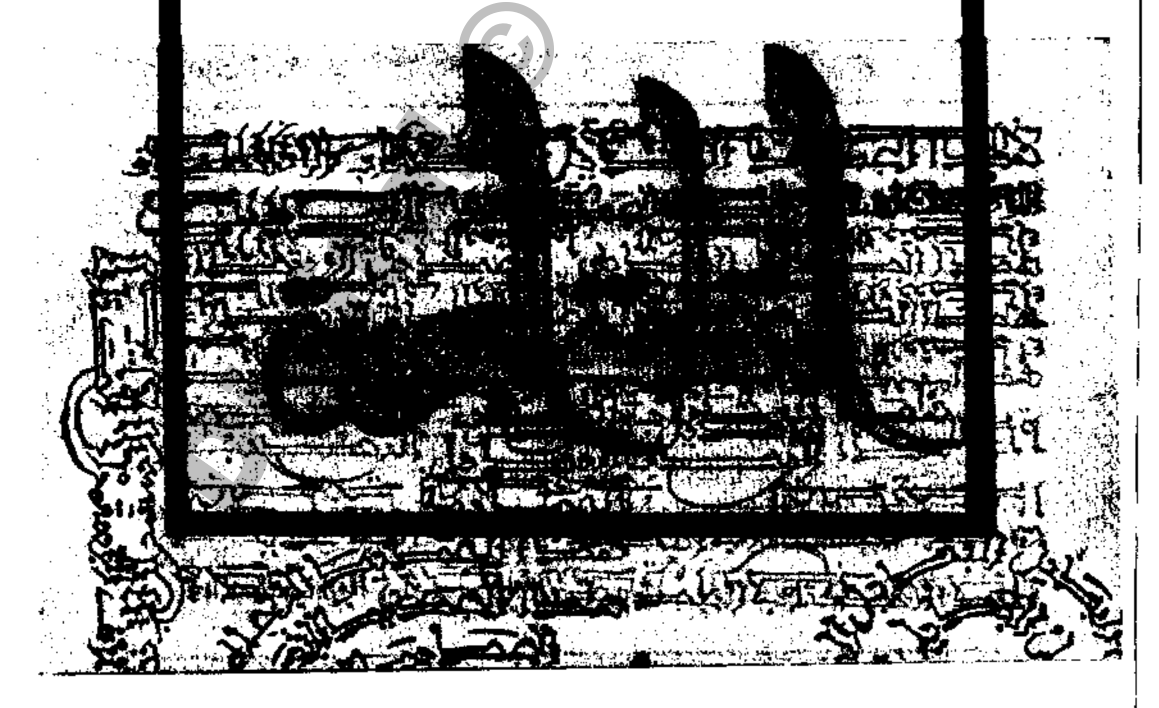
مجلــة فكريــة إبداعيــة

مجلة شهرية تصدر مؤقتا ست مرات في السنة **. العدد 25 ــ السنة السادسة ــ 1982 .** المدير المسؤول : **محمد بنيس.** هيئه التحرير : **محمد البكروي، مصطفى المسناوي، عبد الله راجع.** العنوان : **ص.ب. : 505، المحمدية، المغرب.** التصفيف الالكتروني : **لينو النخلة، 5، زنقة مستغانم، البيضاء.** السحب : **مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر.** التوزيع : **سوشبريس.** رقم الايداع القانوني : **12ــ1974.**
الاشتراكات : **بالمغرب** : الاشتراك العادي : **30 دهـ.** اشتراك المؤسسات : **75 دهـ. الاقطار العربية وأروبا** : الاشتراك العادي : **75 دهـ.** اشتراك المؤسسات : **225 دهـ. اشتراك المساندة** : ابتداء من 50 دهـ.
تبعث الاشتراكات باسم : محمد بنيس ــ **الحساب البريدي** :

1.383.41 الرباط.



الموضوعــات

دراســات

نصــوص

قراءات ومناقشات

من تراثنا الحديث

برهان غليون

الوعي الذاتي

موقف الشلل الذي اصاب العرب جميعا خلال حرب لبنان الأخيرة هو المحصلة الطبيعية لسياسة قومية وقطرية مستمرة منذ عقود. والمقومات الأساسية لهذه السياسة هي الاستهتار الفعلي بالخطر الاسرائيلي رغم المزاودات الكلامية، والتبذير المذهل للطاقات والموارد البشرية والمادية رغم الحديث الذي لا ينقطع عن التنمية وأهدافها، والتدمير المنظم والدائم للاطار الشرعي للحكم، أي الدولة، رغم الضجيج المستمر بالقومية والوطنية.

فبعد عام 1972 اعتبرت الحكومات العربية أنها قامت بدورها،وسجلت النصر الذي كانت بحاجة اليه، فتفرغت لحروبها الداخلية لتضع يدها بقوة على شعوب بدأت ترفض العطالة والهامشية، وفتحت جبهات موازية بين الاقطار العربية، كما لو أن إسرائيل لم تعد موجودة على الخريطة. عندما جاءت الحرب لم تكن مهيأة، لا عسكرياً ولا سياسيا، للقيام بأي رد فعل. وهكذا بقيت عشرون دولة عربية خلال ثلاثة أشهر من الحرب وحصار بيروت دون حراك. كانت عاجزة حتى عن الاتفاق على بيان سياسي.

وبدل أن تستفيد في السنوات الماضية، وهي سنوات استقرار اجتماعي نسبي إلى حد كبير، كي تثمر وتعبئ طاقاتها العظيمة، قضت الأنظمة العربية وقتها في تبديدها واحدة تلو الأخرى. يضم العالم العربي أكثر من مئة وخمسين مليون نسمة، وينطوي على موارد نفطية ومعدنية ومالية لا حدود لها. ولو أمكن وضع هذه الثروات البشرية والمادية جميعاً موضع الاستثمار المشترك، أو لو استثمر بشكل جدي واحد بالمئة منها، لأصبح لدى العرب وكل دولة عربية أسلحتها وسوقها ولنشأت آلية تنمية جديدة تتجاوز بدون مقارنة كل ما تحلم به البلدان النامية من معدلات.

عوض ذلك ، وجهت هذه الدول طاقاتها البشرية للحروب الأخوية، ودفعت إطاراتها إلى الهجرة في غالب الأحيان لأسباب سياسية أو لنقص في إمكانيات البحث والصناعة. وهدرت طاقاتها المالية في استثمارات خارجية أو في المضاربات أو الاستهلاك الكمالي المفرط. فلم تثمر أيا من نقاط القوة التي تملكها، ووجدت نفسها تسير أكثر فأكثر نحو الاعتماد الشامل على الخارج : في السلاح والصناعة والغذاء والماء.

وعلى صعيد السياسة الداخلية، استمرت الأنظمة العربية تقضم هامش الحريات المدنية البسيطة والأولية التي ورثتها الجماعة من تاريخ امبراطوري طويل قائم على الاستقلالية الذاتية،

حتى انقطعت اية علاقة بين الحكم والشعب. وبدت الدولة غطاءً هشا للجيوش والمليشيات المرتبطة مباشرة وكليا بالفريق الحاكم. فأصبح الاحتلال الاسرائيلي صورة سوقية وعادية لاحتلال أوسع وأشمل في كل عواصم ومدن العالم العربي. بل إن تدمير هذه المدن قد اكتسى طابعا واحداً، وصدر عن هدف واحد : الحرب الوقائية أو الرادعة.

بيد أن الأنظمة التي ربطت بقاءها بقتل حس الكرامة والحرية عند أفراد شعبها قد أعدته أيضا لقبول كل أنواع الاحتلال، أو على الأقل للنظر إلى هذا الاحتلال كأمر عادي. لقد جرت معركة بيروت ، وهي دون شك من المعارك الكبرى في التاريخ الحديث لضخامة أهدافها وكبر أبعادها الاقليمية والدولية، دون أن يبدو على العرب ، أنظمة وجماهير، جماعات وأفراداً،أي تأثر فوق العادة، أو أي شعور استثنائي بخطورة الحدث وخطره. مرت حرب لبنان في كل العالم العربي كما لو كانت مناوشة بسيطة. وكانت ردود الأفعال في إسرائيل نفسها أقوى منها بما لا يقاس في كل أنحاء البلاد العربية.

ولم يتبين نتيجة ذلك أن في المنطقة العربية جيشاً واحد لا غير، هو الجيش الاسرائيلي ــ ومقاومات مقسمة بقدر ما هي مضعضعة ــ بل تبين أيضا أن فيها دولة واحدة وطنية ومستقلة هي إسرائيل، وما تبقى ليس الا مجموعة مستعمرات متمتعة إلى حد أو آخر بالحكم الذاتي، لكن ليس في يدها في النهاية القرار النهائي ولا إمكانيات تحقيق هذا القرار.

وسواء حققت إسرائيل أهدافها أم لا، فقد أعطت للعرب جميعاً درساً لن ينسى، سوف تتأمله أجيالهم وتفكر به طويلا. وليس لهذا الدرس علاقة بالتفوق العسكري أو التكنولوجي، فقد ثبت، بالعكس، حدود هذا التفوق أمام مقاومة شعبية منظمة. وليس له علاقة كذلك بالتحالفات السياسية الخارجية، فقد تبين أن ضغط الرأي العام الدولي لم يمنع إسرائيل من الاستمرار حتى آخر لحظة في انجاز ما أرادته من البدء : تمشيط بيروت والقاء القبض على كل من شارك بشكل أو بآخر بالمقاومة ضد إسرائيل وضد حلفائها. إنه يتلخص في هذه الأخبار البسيطة : قامت في اسرائيل خلال الحرب مظاهرة بل مظاهرات عارمة تطالب بايقاف الحرب ــ ليس لانقاذ الفلسطينيين كما قيل خطأً ــ ولكن لمنع إسرائيل من الاستمرار في سياسة انتحارية على المدى الطويل. وبعد أكثر من ثلاثة أشهر منعت الحكومات العربية ومازالت كل مظاهرة أو تظاهرة للاحتجاج ضد احتلال بيروت والمذبحة الوحشية في صبرا وشاتيلا. هذا المنع يقول بذاته كل شيء : ليست الشعوب العربية شعوبا معترفاً بها بمعنى الكلمة، فلا يحق لها التعبير عن تضامنها، ولا يسمح لها بالتعبير عن رأيها. وليس لها أن تفكر بغير الأكل والشرب كحيوانات البحر.

ما وصل اليه العالم العربي هو دون شك حصيلة سياسات محددة اجتماعية واقتصادية وعسكرية وثقافية والأنظمة التي صاغت ونفذت هذه السياسات هي المسؤولة عنها. بيد أن هذا لا يكفي لاخراجنا مما نحن فيه. إن وصول الفئات الحاكمة إلى الحكم واستمرارها فيه

لفترة طويلة، لم يحصل كله وحسب بالعنف والقهر اللذين يميزان اليوم العديد من نظم الحكم العربية. لقد حصل غالباً لأنه كان هناك ومازال فراغ في السلطة ولا يعني ذلك فراغ في السلط. وليست العناصر الأكثر جدارة هي بالضرورة الأكثر اندفاعاً لسد هذا الفراغ. بل العكس هو الصحيح : إنها العناصر الأكثر غروراً وجهلا ومغامرة. وهي الأقل شعوراً بالمسؤولية القومية والتاريخية والاجتماعية. وهي الأقل معرفة بخطورة المهام المطروحة، وبقدراتها الذاتية. باختصار هي العناصر الوصولية التي لا دين لها ولا دنيا. ومن الطبيعي أن تقود هذه العناصر الأمة الى التهلكة. فهي لم تفهم السلطة ولا تستطيع أن تفهمها الا كإقطاعة خاصة وكتسلط واستئصال لكل معارضة أو احتجاج أو مخالفة مغايرة. وليست قادرة ولو للحظة واحدة أن ترى في السلطة والحكم التزامات جماعية، وتنفيذا لبرنامج ولسياسات، ومحاسبة على هذا التنفيذ، لم تر فيها إلا مكافأة تعني حرية مطلقة لأولئك الذين اثبتوا بوصولهم ووصوليتهم جدارتهم وانتماءهم إلى عرق آخر، عرق الحكام والولاة. وليس الفراغ المقصود هو غياب فئات أخرى منافسة أو مزاحمة، فهي كثيرة. إنما هو غياب المشروع الاجتماعي الواضح والمقنع الذي تستقي منه مشروعيتها كل سلطة. وليس غياب هذا المشروع إلا نتيجة لغياب الوضوح الذهني، والنضج التاريخي، ومن ثم القناعات العميقة ، مما يجعل الوعي العربي خائفا مترددا، غير أكيد ولا واثق بما يريد وما لا يريد. في هذا المناخ من الشعور العميق بتأرجح كفتي الميزان، بصعوبة الاختيار وخطورته معاً، بفرادة الوضع الجديد التاريخي وأصالته، يتقدم القائم بنفسه ومن نفسه ليجعل من سلطته الذاتية هدفاً مختاراً للجميع. لكنه في عجزه الكامل عن ادراك كنه الحركة التي تلفه والسيطرة عليها، يرتد على المجتمع ليوقف فيه كل حركة، فكرية أو سياسية، ساداً بذلك الطريق أمام إمكانية نضوج الفكرة واستكمال أدوات إدراك الواقع ووعيه.

ويبدو أن الحرب الفلسطينية الاسرائيلية الأخيرة لم تفتح الباب المسدود أو المرصود في لبنان فقط، بل فتحته في العالم العربي كله. لقد عاد التاريخ أكثر من نصف قرن دفعة واحدة. وانمحت الأخيلة والصور التي غطت خلال هذه الفترة على الواقع، وانفك السحر : الاستقلال والحرية والتنمية والتحرير أصبحت جميعاً كلمات جوفاء. كما لو أن العالم العربي قد قذف من جديد في تاريخ يجهله وعالم لم يعرفه من قبل. وعادت الاسئلة الأولى تطرح نفسها. ليس هناك مراجعة، اذ ليس هناك ما يراجع ويرجع اليه، بل انفتاح فطري، انفتاح النظرة الأولى والوعي الأول، على العالم : من نحن ؟ أين ومتى وأنى وكيف؟

هذه الأسئلة الأولى التي تشترط غياب الجواب في الوعي العربي تحكم اللاوعي في حقبة من تاريخنا الماضي، كثيرة ومنوعة. أردنا أن نستعيد بعضها. أن نطرحها من جديد كي نبدأ تاريخاً آخر، أو نبدأ نتحدث من داخل التاريخ. ليس المهم أن نجيب عليها بقدر ما المهم أن نستوعب أبعادها، أن نجعلها حاضرة في ذهننا حتى تأخذ المسائل الأخرى معانيها النسبية، حتى يمكن التفكير.

. السؤال الأكبر والأعم يتعلق دون شك بعلاقة العرب بالتاريخ الحديث. كيف عاش العرب هذا التاريخ واستنبطوه وحلوا عقده وتناقضاته، انقطاعاته واتصاله، وربطوا بين مستوياته وطبقاته ؟ كيف صنفوه وأصبحوا صنيعته أخيراً ؟ عاش العرب التاريخ الحديث كانحطاط ذاتي، كسقوط، كهامشية وكعجز. كتقدم متسارع وهائل للغير وتأخر مستمر ومتواصل للذات. كتدهور لقيم الماضي وتراثه وأمجاده، وكسقوط تحت سنابك الاحتلال والامبراطوريات والدول الجديدة، وكفقدان لكل وسيلة تسمح بالتحكم بالمصير الذاتي وبتوجيهه. عاشوه باختصار كسلبية مطلقة ذاتية تقابل ايجابية مطلقة غيرية. وباستثناء موازاته عند اللزوم بالمجد العربي على رؤية التاريخ بصورة مختلفة. فمساهمتهم بالحضارة الراهنة تتضاءل بدل أن تتزايد على الصعيد العلمي والثقافي والصناعي. إنها مساهمة بدائية محضة : تصدير الثروات الباطنية.

وهكذا لم يستطع العرب أن يقيموا علاقة موضوعية ومتوازنة مع التاريخ. فهم يترددون بين رفضه مطلقا رفضاً منهم لحسهم بالهامشية والعجز والتفاهة، وبين قبوله مطلقاً قبولا يعني في غالب الأحيان تحقير الذات ونكران الهوية وقبول التبعية. فهو مدمر وقاتل من جهة بما يحمله من مخاطر، وهو ساحر وفاتن من جهة ثانية لما ينطوي عليه من فرص للرفاهية والحضارة والمتعة والحرية. لكنه مخاطر للذات وحضارة للآخرين. يبدو التاريخ الحديث عن حق إذن للعرب ككارثة قومية أفقدتهم مكانتهم الدولية وشوكتهم وثقتهم بذاتهم، بقدر ما يبدو ازدهاراً وتفتحاً وسيطرة وقوة وإبداعاً وتحكماً هائلا بالطبيعة هم مازالوا يحرمون منها جميعاً. بين الحقد والحسد، والقبول والرفض، والاقتراب والابتعاد، والانخراط والانسحاب، يعيش الوعي التاريخي العربي في أزمة دائمة. فالقطيعة التي شكلها التاريخ الحديث بالنسبة للعرب لم تستوعب بعد ولم تهضم بما فيه الكفاية. ومازال يرفض الاعتراف بالهامشية الجديدة، رغم أنه يعد نفسه للعيش الدائم فيها، ويقبل ببداهة أن يكون مركز العالم والتاريخ خارجه وبعيداً عنه. لسان حاله يقول : هذا ليس زماني وإنما زمن الآخرين، فأنا فيه غريب. وهذا ليس مكاني الطبيعي، والطبيعي أن أكون في غير هذا المكان. لقد نسي العالم العربي تقاليده كامبراطورية عالمية أو تناساها، ولم يتعلم بعد تقاليد العبودية أو يتأقلم معها كلية حتى يوقف الاحتجاج. وليس من المؤكد أن «لا ردود فعله» الأخيرة، هي تعبير عن تمثل نهائي للوضع الجديد المفروض عليه : أن يعيش كموضوع لا كذات فاعلة في التاريخ.

. المسألة الثانية المستنبطة من الأولى مباشرة تتعلق بعلاقة العرب بالعالم، وبالغرب الذي أصبح محور هذا العالم ومركزه. فالآخر أصبح هو الغرب بقدر ما أصبح الغرب هو الآخر، أي مغايرة مطلقة. وهو بوصفه كذلك يثير شعورين متناقضين : الخطر الجاثم، والفضول الدائم لمعرفة الجديد والمجهول والغريب. فهو بنفسه مشكلة. إنه المستعمر، المسيطر، المهيمن والمتجبر الذي لا يفكر الا بالاطباق على الشعوب الضعيفة ونهبها وتدمير بنيانها. لكنه في الوقت ذاته، المورد الأول للعلم والتقنية والحضارة، ومركز التسلية والسياحة والمتعة. وموطن التقدم والمثل

الانسانية والثورية والقيم الفنية والجمالية. فكيف نتعامل معه ؟ نقبله أم نرفضه ؟ أو نقبله ونرفضه معاً كنموذج وكمثال يحتذى ؟ في الواقع لم نستطع أن نقبله كما لم نستطع أن نرفضه، ولم نستطع أن نؤثر عليه ونحوله حتى نتمكن من قبول ما شئنا منه ورفض ما شئنا. بقي كما هو منذ أكثر من قرن ساحراً ومرعباً، قاتلاً ومخلصاً، حاميا وفاتحاً، وبقينا كما نحن خائفين ومسحورين معاً. وكما لم نجد الموازنة بين طموحاتنا وواقعنا الفعلي لنحدد مكانة معقولة لنا ونتصالح مع التاريخ، لم نجد أيضاً دائرة التعامل والتبادل الممكنة مع الغرب حتى نتصالح مع العالم. متمردين على هيمنة الغرب في التاريخ،صرنا أيضاً متمردين على التاريخ في الغرب والعالم. بين الخضوع الكامل والاحتجاج الشامل، مازلنا نعيش أيضاً بين رفض الذات وإنكار الآخر.

. ومسألة ناجمة عن المسألتين المذكورتين تخص علاقة العرب بالواقع. وهي اكثر العلاقات وضوحا وعنفا، يبدو لنا الواقع جميعا، من تقليديين ومحدثين، انحرافا عن الخط وتشويها للاصل، هو واقع سيء، متخلف مختلط، مبتور لا معنى له في ذاته ولا قيمة، فهو تشويه لعالم الاسلام الاصلي لدى البعض، وهو بعيد كل البعد عن صورة الواقع الحديث المعاصر المتحضر بالنسبة للبعض الآخر. هو جاهلية ثانية من جهة، وامتداد للقرون الوسطى وعصور الظلام من جهة ثانية. هو واقع الغزو الثقافي والحضاري لدى الاسلاميين، وواقع العشائرية والجهل والتأخر وغياب مثل الحرية والفردية لدى المحدثين.

وفي هذا التصور للواقع ينبع موقفنا منه : موقف الرفض المطلق والمقاطعة. هذا الرفض هو أيضا مصدر النزعة الثوروية التمردية اليسارية والاسلامية معا. ليس هناك اذن مجال للتفاهم مع الواقع لقبوله، للاعتراف به. وليس هناك بالتالي إمكانية لمناقشته بالتفصيل، لتحليله، لفهمه من أجل تغييره من الداخل. وهذا أحد أسباب فقر العلوم الاجتماعية العربية لصالح النظرية السياسية. النزعتان الاسلامية والقومية تظهران كسياسة محضة، كموقف سياسي اخلاقي.

. المسألة الرابعة تتعلق بالصورة التي يعطيها العرب لانفسهم : بالهوية أو بالماهية : ما هو العربي وما صورته المطابقة لنفسه؟ سواء أعلنا ذلك صراحة أو لا، نحن نعيش صراعا بين تصورين لماهيتنا : تصور يستند الى فكرة أمة عربية تجسد انتماءا الى دول أو أقطار أو مناطق اقليمية. ليس ذلك لان الحقيقة السياسية (الدول والجنسيات) لا تنطبق على الحقيقة الثقافية (وحدة الثقافية العربية الى اليوم) ولكن أكثر من ذلك لأن الحقيقة القطرية (السياسية والثقافية) لا تتماشى باستمرار مع الحقيقة القومية (التضامن السياسي والتفاعل الثقافي المشتركين).

هذا الصراع يجعل صورة العربي عن نفسه مهزوزة، متفاوتة، ومتقلبة وواهية أيضا في شقيها العروبي العام والقطري الخاص. لا الانتماء للامة العربية قوى بما فيه الكفاية حتى يبعث

على الاستقرار ويضمن الالتزام بالمستؤوليات، ولا الانتماء للدولة القطرية، كافٍ أيضا حتى يضمن التماهي ويحقق الذاتية.

نحن نتردد بين انتمائين : الانتماء لهوية عامة ثقافية بالضرورة هي العروبة. والانتماء لاطار سياسية ايديولوجي، هو الدولة. الانتماء الاول يقصر عن ارضاء حاجات الصراع السياسي وتنظيم السلطة، والثاني قاصر عن ارضاء حاجات التماهي الثقافي والتاريخي.

إن الطموح الى الدولة العربية الواحدة نابع في الحاجة الى حل هذا الاشكال والى المطابقة بين هوية ثقافية جامعة، وهوية سياسية فاصلة ومميزة.

. المسألة الخامسة تتعلق بقضية اكثر تشخيصا، مقاومة التوسع الاسرائيلي، والتعامل معه. شكلت اسرائيل بؤرة مركزة لعلاقات العرب بالواقع والآخر معا، فارتبطت المقاطعة المطلقة (ممنوع ذكر اسرائيل بالاسم) بالعجز عن تحديد موقف من الآخر. كانت اسرائيل وما زالت مسألة تستعصي على الفهم العربي. فصورتها تتراوح بين صورة شراذم اليهود شذاذ الآفاق الذين لا قيمة لهم ولا يمكن لهم أن يهددوا العرب في عمق التفكير، أو الآن على المدى الطويل، وبين صورة الدولة القلعة القلعة العسكرية ــ المجتمع الصلد الذي لا تفاوت ولا تمايز فيه في المواقف والعداء، والذي يستطيع أن يخبط كل عمل عربي وأن يسيّر خيوط السياسة والعمل في كل المنطقة، هو الذراع القوية والمخابرات العالمية لكل شيء.

وهذه الصورة حددت أيضا الموقف من اسرائيل. في البدء كان يظهر كما لو أن عدم الاعتراف باسرائيل كاف ليحبطها ويقضي على وجودها الضئيل القيمة. كنا ننتظر أن ينفرط عقدها من تلقاء نفسه بالمقاطعة المطلقة الروحية والعملية.

وفي المرحلة الثانية بعد 1956، أخذت تسود صورتها كمعسكر متقدم للاستعمار. والقضاء على الاستعمار في البلاد العربية وعلى الانظمة والطبقات المرتبطة به كان المفروض أن يؤدي الى زوالها تلقائيا. هذه سياسة عبد الناصر بشكل عام. بعد 1967، ركبت هذه الصورة على صورة اسرائيل كقلعة للامبريالية الامريكية، ولم نتعامل معها، الا كذلك. وهذه الصورة هي التي كمنت وراء الحديث عن أن 99% من أوراق الحل في يد الولايات المتحدة. أو ان 99% من هذه الاوراق في يد موسكو باعتبارها الخصم الاساسي للولايات المتحدة. وعلى هذه الصورة ترتكز كذلك قرارات فاس الأخيرة، التي لم تر من امكانية الحل ووسائله الا الضغط على أمريكا. كقوة خارجة عن الطبيعة، تافهة وقوية الى أبعد الحدود، رفض العرب تسميتها اي الاعتراف بها، وقبلوا بالخضوع لقوتها في الوقت ذاته. لم نقبل اسرائيل ولم نواجهها أيضا، لم نقبل السلم ولم نعمل شيئا للانتصار في الحرب.

وهنا أيضا يبدو لنا اننا لن نستطيع أن نواجه اسرائيل عسكريا الا اذا فهمناها كواقع اجتماعي وسياسي مشخص، في استقلاليتها وعلاقتها مع الغرب معا. لكن قبولها كواقع

اجتماعي سياسي، وهو ما يهم العرب في القيام به يصبح استسلاماً للقوة إذا لم يرتبط بمواجهة عسكرية فعلية. فالاعتراف باسرائيل لا يلغي حقيقة اسرائيل كدولة توسعية. كما لو أن العرب الذين اعتقدوا أن عدم اعترافهم باسرائيل كان حربا ضدها، يريدون أن يقنعوا أنفسهم اليوم أن الاعتراف بها يمكن أن ينتج السلام معها. الصراع مع اسرائيل هو صراع على الهيمنة في المنطقة ولن ينتهي الا بتوازن قوى عسكري فعلي. هذا هو الشرط الاساسي والعملي للسلام، وهو مالا يحققه الاعتراف، بل هو ما يريد الاعتراف أو التلويح به أن يطمسه ويغطي عليه.

. المسألة السادسة تتعلق بالنظام الاجتماعي، الاقتصادي والسياسي. يبدو لنا أن العالم العربي لم يستطع الوصول الى التوازن الضروري بين حاجات التنمية والتقدم والحاجة الى العدالة الاجتماعية. وقاده ذلك الى مأزقين : مأزق التنمية المفقودة، ومأزق الاستبداد، فبقدر ما عجز عن استثمار امكانياته ايجابيا لتحقيق التوسع الاقتصادي زاد الضغط على الاستهلاك من جهة وتفاقم تركيز الثروات الاجتماعية من جهة ثانية.

فبغض النظر عن الايديولوجيات المختلفة التي رافقت بناء النظم العربية الراهنة، ارتبط التقدم المادي والتقني، بالتركيز الهائل للرساميل في أيدي الطبقة القائدة، أكانت طبقة خاصة، أم طبقة ــ دولة. وكان من المتوقع أن يساهم ذلك في تحقيق التراكم المتسارع، وتحسين التوزيع الاجتماعي للثروة. بيد أن هذا التركيز الكبير لرأس المال، قاد مع غياب الشروط السياسية الملائمة، من أحزاب ونقابات وتسكيلات اجتماعية ضاغطة مستقلة وفعالة، الى افساد الطبقة القائدة ومصادرة وسائل التقدم والتنمية.

واكتست المناقشة حول النظام الاجتماعي صورة المعارضة بين نظامين يستقي كل منهما من قيم مختلفة النظام الليبرالي والنظام الاشتراكي. وبدا كما لو أن التأكيد على قيم الحرية يتعارض في ذاته مع التأكيد على قيم العدالة الاجتماعية، فقد بدت الليبرالية كقبول بتنمية بطيئة يعوّض عنه التمتع المتزايد بالحريات، في حين بدت الاشتراكية كغياب مطلق للحرية يعوض عنه التقدم الصناعي والتنمية. والحال أن كلا النظامين ظهرا في التجربة على أنهما يخفيان التبعية من جهة، وسيطرة الطبقات غير المنتجة من جهة ثانية، ويستندان في بقائهما على تعميق التفكك الاقتصادي وتشديد الاستبداد وكل النظم العربية الراهنة مماثلة لبعضها البعض في بنياتها الاجتماعية والسياسية العميقة والظاهرة. وان اختلفت ايديولوجيات قادتها، وطرق تنظيم طبقاتها القائدة وميليشياتها الخاصة.

فوراء الايديولوجيات، يخفي توسع النظام الدولي الراهن في البلاد العربية آلية تكوين طبقة، نخبة خاصة محتكرة لكل وسائل العمل والفكر، وطبقة، شعب، فاقدة لكل الامكانيات والوسائل الضرورية لتفتحها وتطور هويتها الثقافية والسياسية. وهذه القطيعة الاجتماعية التي هي البنية الاساسية والمركزية للنظام العربي، هي نفسها التي تقف وراء فقدان التنمية والتوسع الاقتصادي وتلغي امكانية التطور في اتجاه تحقيق الحريات وتزايدها وتأمين العدالة الاجتماعية وتعميقها.

هذه العلاقة التي لا ضابط لها بين النخبة والشعب هي اذن مصدر عدم التوازن المادي والسياسي الراهن. ولا تبدو في الافق أي امكانية لتجاوزها. فالاندماج المتزايد في الحضارة يزيد من تمغرب النخبة وانفصالها عن الشعب، والانسحاب المقترح أكثر فأكثر من العصر الذي يلجأ اليه الشعب في مقاومته، يضعف امكانية الاستفادة من عناصر التقدم التقنية والعلمية، ويبطيء التنمية ويزيل من جديد أفق تحقيق العدالة الاجتماعية والحرية.

ليس هناك تقدم بدون نخبة، وليس هناك عدالة وحرية بدون شعب، وايجاد صيغة للتقدم تسمح بنمو وتعميق مشاركة مجموع السكان في عملية التنمية لا تبدو ممكنة أو على وشك الظهور بعد.

كمال أبو ديب

في الشعـــريـــة

1 ــ كل تحديد للشعرية يطمح الى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات **العلائقية**، أو مفهوم أنظمة العلاقات (Système des rapports) ذلك أن الظواهر المعزولة ــ كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية ابتداء من عبد القاهر الجرجاني وفرديناند دوسوسير (Saussure) وانتهاء برولان بارت (Barthes) وجورجي لوتمان (Lotman) وكما أكدت في مجالين مختلفين أعمال كلود لفي ـــ شتراوس (Lavi-Strauss) ورومان ياكوبسن (Jakobson) لا تعني، وانما تعني **نظم العلاقات** التي تندرج فيها هذه الظواهر. واذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة (distinctive) تصلح معايير لتقديم تحديدات دقيقة لفاعليات انسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية.

وهكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة[1] كالوزن، او الايقاع[2]، او الايقاع الداخلي، او الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي... الخ اذا أن ايا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور الا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية. والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بازاء بنية أخرى مغايرة لها.

وانطلاقا من هذا المبدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعرية الا حيث يمكن أن تتكون او تتبلور، اي في بنية كلية. فالشعرية، اذن، خصيصة **علائقية**، اي أنها تجسّدٌ في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوِّنات أولية سِمَتُها الاساسية أن كلًا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السِّمَة الأساسية ذاتها، يتحول الى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها.

1 ــ 1 بهذا التصور، تطمح الدراسة الحاضرة الى الغور على الأبعاد المكوِّنة للشعرية في تحليلاتها البنيوية، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكوِّنات النص ؛ في النهج الحيويّ لتشكلها حصيلة لاتصال هذه[3] المكونات وتفاعلها ضمن بنية تنبع فيها الشعرية بالطريقة التي تبعث بها الشرارة علاقة بين جسمين، دون أن يكون أيهما قادراً بذاته على توليد هذه الشرارة ؛ او بالطريقة التي يتم بها تفاعل كيميائي بين عناصر ليس في أيّ منها

طبعياً الخصائص الكلية للمركب الجديد. ومثل هذه المقارنة تسمح بالحديث عن الشعرية بوصفها فاعلية لكيمياء اللغة، وباكتناه أبعادها العلائقية المعقدة في ضوء هذا التصور.

ويحاول الاكتناه الحاضر للشعرية اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة : اي في بنية النص، الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المقتصّي. ولا تهدف الدراسة، في هذه المرحلة، الى اكتناه **البعد الخفيّ** للشعرية الذي يَبْدُو أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الانسانية يستحيل النفاذ اليها الآن، وتفسر جوانب منها الدراسات التي تربط بين الشعرية والطقوس والاسطورة والموسيقى، كما تفسر جوانب منها الدراسات الفرويدية واليونغية [نسبة الى (Jung)] التي تربط بين الشعر وعقد القمع والجنسية أو اللاوعي الجماعي والنماذج العليا (archetypes) أو بين الشعرية والحس الديني [4] (كما يعبر نيتشه حين يقول إن «كل شعر ذو منشأ ديني»). في الوقت نفسه لا تهدف هذه الدراسة الى اكتناه الشعرية في مرحلة ما قبل ــ النص (pre-text) التي تلقي عليها ضوءاً كاشفا إشارات عدد كبير من الشعراء المبدعين قامت بتحليلها ماريا كورتي في كتاب حديث لها.[5]

1 ــ 2 أي أن الاكتناه الحاضر للشعرية، فيما يحدد خصائص وفاعليات معيّنة ينسب اليها تكوّن الشعرية، لا ينفي امكانية امتياح الشعرية من منابع لا يحاول أن يكتشفها ــ بل يحجم عن التكهن بطبيعتها لأنها، على الأقل في المرحلة الحاضرة من المعرفة، عصية على الاخضاع للوسائل النقدية المتوفرة لنا. قد يكون ثمة فارق **نوعيّ**، مثلا، في طبيعة اللحظة، او الموقف او المعاينة التي يصدر عنها الشعر في مقابل تلك التي يصدر عنها النثر.[6] وقد يكون ثمة دوافع معينة دون أخرى تؤدي الى ولادة الشعرية (من هنا دلالة ما قاله العرب من أن الشاعر يجود اذا نظم عن طرب او غضب، أو رغبة، أو رهبة). **بيد أن مثل هذه اللحظة او المعاينة** او الدوافع تعصى على التحليل الآن، من جهة، ولا تتجلى بطريقة قابلة للدراسة في النص الشعري المتحقّق من جهة أخرى. ولذلك فليس ثمّة من امكانية لوضعها موضع التساؤل والبحث بغرض الوصول الى تحديد للشعرية من خلالها. إن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته : هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو / الفضاء الصوتي. ومن هنا كانت الامكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية ــ الدلالية، أي **نظام العلامات** التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضاً.[7]

1 ــ 3 من هنا تطمح الدراسة الحاضرة الى تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسدها من خلال معطيات التحليل البنيوي والسيميائي، وبشكل خاص مفهومي **العلائقية والكليّة** اللذين أشير اليهما سابقا ومفهوم **التحوّل** الذي سيناقش في فقرة قادمة. ولا تود هذه المحاولة أن تدعي لنفسها الاسبقية التاريخية في تأسيس هذا المنظور، فلقد سبقتها محاولات

كثيرة لعل أبرزها أن تكون دراسات عبد القاهر الجرجاني في النظم، ودراسات أي. أي ريتشاردز وأصحاب النقد الجديد (New Criticism) الكلاسية الآن، كما سبقتها محاولات أخرى تقوم على أسس بنيوية فعلية بين أبرزها دراسة تودروف في الشعرية ودراسة جورجي لوتمان لبنية النص الادبي[8]، ودراسات ريفاتير في سيميائيات الشعر[9]، ودراسة ياكوبسن المشهورة للوظيفة الشعرية [10] ومعظم هذه الدراسات تنتمي أصلا الى الدراسة الرائدة التي قدمها موكاروفسكي للغة الشعرية عام 1940.[11]

وسيكون من السذاجة حتى أن تطمح هذه الدراسة الى حل مشكلة الشعرية او تقديم ما يزعم أنه فهم نهائي لأبعادها. فقد شغلت هذه المشكلة الفكر النقدي في العالم منذ أرسطو، وما تزال تحتل موضعا مركزيا في أنظمة نقدية وجمالية كاملة، لقد حدد أمبرتو إكو (Umberto Eco) مثلا، غاية المنهج النقدي الذي أسسه كروتشه (Croce) بأنها «إقامة حد فاصل بين الشعر واللا شعر.» [12] كما شغلت مدرسة كاملة، هي مدرسة الاشكاليين الروس (Formalists)، نفسها بمحاولة اكتشاف الشعريه وتحديد شروط تكونها او واقع تبلورها. وحتى حين لا يسعى نظام نقدي معين الى بلورة مفهوم محدد للشعرية، فان مثل هذا المفهوم غالبا ما يكون متشكلا ضمنا في هذا النظام ويختفي وراء التصورات والاحكام النقدية التي تصدر عنه؛ وبين الأمثلة على ذلك عمل تي. ا. س. اليوت النقدي الذي لا يبلور تصورا نظريا واضحا للشعري واللاشعري، بيد أنه رغم ذلك يتخذ مواقف محددة من قضايا نقدية وأدبية كثيرة تقوم على التمييز الفعلي الحاد بين الشعري واللاشعري.[13]

وشبيه بهذا الموقف المفارقة الواضحة في النقد العربي القديم الذي نشأ وتنامى في إطار من عدم التحديد النظري لطبيعة الشعري واللاشعري ومن التحدث عن الكتابة بفرعيها الشعر والنثر بصيغ واحدة تقريبا، مع أن هذا النقد كان يمارس فصلا حاداً، في الواقع التصوري، بين الشعر والنثر (محدداً الاول بخصائص شكلية خارجية دون أن ينفذ إلا في لمحات نادرة الى تحديد داخلي للشعرية تميزها تكوينيا عن اللاشعري).

2 ـــ 2 يتفادى المنهج المقترح هنا، والذي يستقي مادته من تحليل المتكوّن الفعلي في بنية النص، أحد المزالق الاكثر خطورة في دراسة الشعرية من منظور **الاختلاف** : اي من حيث هي شيء ليس هذا او ذاك : من منظور الفرق بين النثر والشعر. ورغم أن وَعْيَ التمايز بين الشعري واللاشعري شرط ضروري للمنهج الذي أطوّره، فانه لا يصل الى درجة تحديد الشعرية في إطار الانحراف (deviation) عن لغة عادية مختلفة مغايرة لها قواعد نحوها الخاصة. وبهذا الفهم، يبدو لي أنني ألتقي مع تودوروف في نقده الجذري لعمل جان كوهين «**بنية اللغة الشعرية**»[14] ـــ وهو عمل لم تُتَحْ لي قراءته حتى الآن، وتنحصر معرفتي به في الاشارات اليه والى بعض معطياته في عدد من مراجع البحث الحالي ـــ ويركّز نقد تودوروف لعمل كوهين

على كونه «ينظر الى الشعر من وجهة نظر شيء أخر، لا في ذاته... وأنه يميل الى أن يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن النثر لا من حيث هو ظاهرة متكاملة» ويقول تودوروف معلقا : «من أجل أن نحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، اذ أن الشعر والنثر يملكان أيضا نصيبا مشتركا هو الادب».[15] وستناقش القولة المشارة في هذه الفقرة في موضع لاحق بشيء من التفصيل.

3 ــ تُكوِّن السّمةُ العلائقية التي أشرت اليها أعلاه مميّزاً رئيسياً للغة نفسها أصلا وللمكونّات اللغوية الجزئية؛ وقد أدرك ذلك نقاد قدماء مثل عبد القاهر الجرجاني، الذي أصرّ على أن اللفظة المفردة، أو الظاهرة التركيبية او الفنية المفردة (ع. م التقديم والتأخير، والحذف، والتجنيس على التوالي)[16]، لا يمكن أن توصف بالشعرية او اللاشعرية، بالجودة او الرداءة، وعلى أنها يمكن أن تقع في سياق تكون فيه شعرية جيّدة وفي سياق آخر تكون فيه لا شعرية رديئة، كما أدركه النقاد المعاصرون، مثل جورجي لوتمان الذي عبّر عنه بقوله إن الوسائل البلاغية (rhetorical devices) التي تعتبر عناصر شعرية لا يمكن ان تتناول في المنهج البنيوي باعتبارها حقيقة مادية معزولة بل بما هي «وظيفة أداتية لها عادة مولِّد او أكثر من مولدّ، وان التأثير الفنيّ للوسيلة هو دائما علاقة [مثل علاقة النص بتوقعات القاريء، او بالمعايير الجمالية لعصر معين، أو بالعقد او الشعيرات اللغوية (كليشيهات) المعتادة في أنماط أخرى، أو بقواعد الاجناس الادبية. وهكذا.] بل إن لوتمان يقول ــ كما قال الجرجاني قبله ــ إن دلالة العنصر الواحد قد تكون في سياق مناقضة لدلالته، في سياق آخر[17]، وفي دراسة لوتمان، بشكل عام تعميق لهذه النقطة يثبت مبدأ أساسياً يمكن أن نسميه، كما سماه الاشكاليون الروس «متغيّريّة الوظيفة».[18]

4 ــ الشعرية، إذن خصيصة نصّية، لا ميتافيزيقية، ولأنها كذلك فهي قابلة للاكتناه، والتحليل المتقصي، والوصف وكلُّ قياس للشعرية على الحب «الشعر كالحب لا يوصف» إدخال لها في ميتافيزيقية تضعها خارج المتناول، وتحيلها عصية على الفهم تحديدا : أي أنها فيما تصدر عن نفي لإمكانية التحديد الايجابي، تتحول الى تأكيد لتحديد سلبي مضمونه الاستحالة. وهذا الميل الى تغييب الشعرية في الما وراء عريق في الفكر الانساني، حتى لدى أكثر الدراسين ولعا بالتحليل النصّي الدقيق (وقد يكون راسبا من رواسب الاعتقاد بالاصول السحرية والأسطورية للشعر)، فقد حاول عبد القاهر الجرجاني، في النقد العربي، الوصول بالتحليل النظمي الى درجاته القصوى وكَشَفَ من خلال تحليله أبعاداً باهرةً للخلق الادبي؛ لكنه، رغم إصراره على مادّية النظم وكونه ليس إلا توخي معاني النحو، ظل يؤمن بأن للشعر أبعادا لا تدرك الا بالحدس[19] هي التي تولد الهزة. وبطريقة مشابهة، كان عمل رولان بارت غورا على أدق مكونات العمل الادبي وأكثرها مادية تجسد؛ ومع ذلك فقد أعلن في النهاية أن ثمة بعداً للنص أسماه أيضا «الهزة»،[20] لا يمكن للتحليل أن يتناوله.

بدلا من ميتافيزيقية التصور ــ او ما يقترب مِمّا أسماه الاشكاليون الروس «ميتافيزيقيا النص»، تطمح هذه الدراسة الى رصد الشعرية في تجسداتها في النص، منطلقة ــ في المرحلة الحاضرة الأولية ــ من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونّات النص على الاصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والايقاعية، وعلى محورَيْ النص : **المنسقي** (paradigmatic) **والتراصفي** (syntagmatic) ومتحركة لا حركة خطيّة فقط بل حركة شاقولية أيضا تتبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لتُمَهِّدَ الطريق، في النهاية، لدخول عالم «البعد الخفي» للنص، بل للشعر، الذي يقع باستمرار وامتياز خارج النص او ــ بشكل أدق ــ في مساحة العلاقات بين النص وبين كينونات خارجية عليه يمكن أن نسميها ببساطة «زا ــ أدبية».

ذلك أن النص هو ــ في آن واحد ــ تجسد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب. اي **أنه** هو بذاته **علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا** في كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضا كما سأشير في فقرة مقبلة. وما هو حضور هو، تحديداً، علاقة بين مكونات لا سبيل الى تأملها او الاستجابة لها إلا في تجسدها اللغوي لأنها لا تفصح وتتكشف الا عبر هذا التجسد ؛ والتجسد اللغوي ليس عصياً على التحليل الى الدرجة التي افترضتها ميتافيزيقيا الشعر، وان كان تحليله مشروطا بتطوير مناهج نقدية مسفسطة ووسائل تناول على درجة عالية من الرهافة والقدرة على النفوذ الى البنية، او البنى، العميقة للنص، (بتوسيع مصطلح تشومسكي قليلا) وفي تجربة نقاد مثل عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي، والنقاد الجدد ثم البنيويين والسيميائيين في النقد الغربي، ما يؤكد إمكانية التحليل ويقشع ضبابية التصور الميتافيزيقي.

أما ما هو غياب فانه ينتمي الى «البعد الخفي» : الى علاقات النص بآخر، خارج النص، آخر أطلقت عليه تسميات كثيرة، لكنه ما يزال عصياً على التحليل في هذه المرحلة، رغم الاسهامات الحقيقية التي قدمتها دراسات عديدة لفهمه. وبين أبرز هذه الاسهامات مفهوم لوسيان غولدمن لرؤيا العالم «ودراساته في البنيوية التوليدية، ومفاهيم بييرماشيري عن «الانتاجية[21] وتري ايكلتن عن «اللا مقول»[22] في العمل الادبي، ومفهوم جوليا كريستيفا «عبر النصية»[23] intertextuality وما يبدو لي أن رولان بارت يعنيه حينما يستخدم مفهوم «ظل النص» مؤكداً حاجة النص دائما الى «ظل» في غيابه تنعدم الانتاجية له. كما أن بينها أيضا الدراسات التي اصبحت كلاسية الآن تقريبا صدرت من منظور التحليل النفسي (فرويد وباشلار) والانماط العليا [يونغ وبودكين (Bodkin)] والنقد الاسطوري (فراي) والبنية التحتية والفوقية (ماركس ولوكاش). ولعل علاقة هذه المنظورات والاسهامات التي قَدَّمَتْهَا بالمنهج الذي يطور في هذه الدراسة أن تكون قابلة للوصف بدقة في إطار مفهومين متقابلين هما : النص في علاقاته الداخلية / النص في علاقاته الخارجية.[24]

وباستخدام هذين المفهومين، يمكن طرح فرضية أساسية هي أن العلاقة بينهما علاقة جدلية، لا علاقة نفي ونقض، أو إقصاء أو حصر، أي أن دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية، والعكس صحيح، بل ان كلتا الدراستين تتحرك وتستكمل على صعيد خاص مختلف عن، لكنه متكامل مع، الصعيد الآخر. ولعل أبرز عمل قُدّم حتى الآن من مثل هذا المنطلق التصوري أن يكون عمل لوسيان غولد من الذي استطاع أن يدرس العلاقة المعقدة بين الادب والمجتمع من خلال ما أسماه «رؤيا العالم» التي تتشكل لدى فئة او طبقة معينة. فقد أبرز غولد من ببراعة نقدية ومنهجية تحليلية دقيقة تطور أجناس أدبية كالرواية والمسرح على صعيد بنيتها ورؤاها في آن واحد، مجسدة التطور العميق ضمن بنية المجتمع الرأسمالي وعبر مراحل أزمة الرأسمالية بين الحربين العالميتين، ثم الى استقرار الرأسمالية الجديدة ومرحلة حيويتها الطاغية بعد الحرب العالمية الثانية وحتى السبعينات[25]

5 ـــ الشعرية، في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا، وظيفة من وظائف ما سأسميه **الفجوة، أو مسافة التوتر**. وهو مفهوم لا يقتصر فاعلية على الشعرية بل أنه لأساسي في التجربة الانسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية او بشكل ادق للمعاينة او الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن ـــ وقد يكون نقيضاً لـ ـــ التجربة او الرؤية العادية اليومية.[26]

من هنا أصف الشعرية بأنها احدى وظائف الفجوة او مسافة التوتر، لا بأنها موجدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها. بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية

6 ـــ أُحَدّدُ الفجوة أو مسافة التوتر (وسأمضي في استخدام كلا المصطلحين معا لأن أيا منهما بذاته لا يفي بغرضي، وسأشير اليهما منذ الآن دون حرف العطف، بل بالصيغة الفجوة : مسافة التوتر) تحديدا مبدئيا، يستعمل الامثلة على تطويره وتنقيته، بأنها **الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات للوجود، او للغة** أو لأي عناصر تنتمي الى ما يسميه ياكوبسن نظام الترميز في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، **فهي : 1** ـــ علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والالفة، لكنها ـــ **2** ـــ علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس او اللاطبيعية : اي أن العلاقات هي **تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس** (وجلي في هذا الوصف أن مفاهيم كالطبيعية والالفة والتجانس بحاجة الى تحديد دقيق، لكنني لن أحاول تقديم مثل هذا التحديد الان، بل سأعود الى ذلك في فقرة قادمة).

وبهذه الصيغة يمكن رؤية العلاقات التي أحاول بلورتها باعتبارها (باستخدام مفهومي المحور المنسقي والمحور التراصفي وتطويرهما جذريا) وليدة التقاط احد الخيارات المتدرجة في الامكانية

(ضعفا وقوة) على محور منسقي يضم عدد آخر من الخيارات الممكنة في السياق المُعْطى. وينبغي التأكيد على أن سلسلة الخيارات المتاحة لا نهائية،(27) أي أنه ليس ثمة من نقطة يمتنع عندها اختيار جديد وينبغي اقفال الدائرة المنسقية (وبهذا التأكيد نخرج على التصور الكلاسيكي لضرورة وجود حدود معقولة للاستعارة مثلا)، وما يعنيه هذا المبدأ هو أن تحديد الخيارات الممكنة سلفا عملية مستحيلة، لان المحور المنسقي يحتوي على اختيارات تتم في سياقات معينة، وفي لغة الشعر خاصة، خارجة على كل ما يمكن أن نتوقعه أو نتكهن به على مستوى التعامل النظري مع مادة لغوية معينة ذات دلالات قاموسية محددة ومدركة بصورة مسبقة.

أما على المحور التراصفي، فان اختيار هذه المكونات وضَمَّها في سياق متجانس يفترضان، بدورهما، القيام بسلسلة أخرى من الخيارات الملائمة التي تسمح بادراج العناصر المختارة ضمن قواعد الاداء (porfumance) المحددة في اللغة وتخلق بذلك فجوة : مسافة توتر في البنية المكونة وتحدد طبيعة الفجوة على مستويات متعددة : تصورية ودلالية وصوتية وتركيبية وإيقاعية وتَشَكُّلية

ويظهر النص الذي تقع الاختيارات المدرجة في (A) و (G) (وهو قصيدة لأدونيس) طبيعة الفجوة : مسافة التوتر الحادة التي يستقي النص شعريته منها اذ يتعامل مع الاشياء تعاملا ينقلها من وجودها الثابت في الطبيعة الى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات التي تندرج من خلالها في بنية وجودية جديدة تصبح فيها علاقتها بالذات علاقة حميمة تقترب من الحلولية وتلغى فيها الحدود الفاصلة التي تقوم عادة بينها وبين الذات :

«الدهشة الأسيرة» (28)

«ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب، أبني جزيرة
أصل الغصن بالشطوط
وإذا ضاعت المرافيء واسودت الخطوط
ألبس الدهشة الاسيرة
في جناح الفراشة
خلف حصن السنابل والضوء، في موطن الهشاشه.»

كما أن الفجوة في بنية لغوية مكوناتها المواقف «الفكرية» التي تبلورها القصيدة :

«من لا مكان
لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان»

حيث تنشأ مسافة توتر بين الانتماء واللاانتماء، بين التجذر الطبيعي وانتساب الانسان عادة

الى مكان محدد، وبين الانقلاع من المكان واللانتماء المطلق، بين امتلاك الانسان لوجه وتاريخ، وبين كونه دون وجه أو تاريخ. وفي مقابل قيام الفجوة في هذين البيتين، يمكن أن نرى كيف تنعدم الفجوة (والشعرية) اذا حدثت الاختيارات التالية على المحور المنسقي :

«من طرابلس
لا قصر، لا أطيان لي، من طرابلس.
أتيت.»

ومن الجلي ان انعدام الشعرية هنا لا يعود الى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل الى العودة باللغة والتصورات والمواقف الفكرية الى سياق عادي متجانس اي الى انتفاء الفجوة : مسافة التوتر. وليس أدلّ على ذلك من أننا حتى اذا وفّرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة :

«ومن عمانْ
لا قصر، لا أطيانَ عندي من عُمانْ...»

6 ــ 1 ضمن حركة التوسيع نفسها، تصبح الفجوة قائمة في التصور الرمزي للوجود (تصور بودلير لطبيعة معبدا أعمدته الاشجار، مثلا)(30)، أو في نص قصيدة اسطورية («مدينة بلا مطر» للسياب مثلا)، او في قصيدة صوفية (الحلاج : أنا من أهوى ومن أهوى أنا) ــ لأن كلا من هذه المواقف يصبح مكونا في بنية يدخل ضمنها في علاقات تكشف عن وجود فجوة : مسافة توتر حادة وسأعود الى مناقشة هذه النقاط بشيء من التفصيل في فقرات قادمة.

وضمن حركة التوسيع ذاتها، تصبح الصفحات الروائية التي كتبها مارسيل بروست في **البحث عن الزمن المفقود** يصف حفلة في الاوبرا مستخدما صوراً تنتمي الى عالم البحر، تجسيداً لفجوة او مسافة توتر حادة تنشأ بين محورين للتصور او لتنامي الوصف : المستوى الاول يرتبط بالأوبرا نفسها، والمستوى الثاني يرتبط بالعالم البحري، ويتداخل العالمان، كما يظهر ريفاتير،(31) بسبب حدوث اللفظة في النص، وهي تحمل كلا المعنيين : مقصورة في الأوبرا وجرن الحمام. ومن هذه اللفظة يندفع محوران للنموّ وتتسع الفجوة بينهما اذ يُقمَعُ المعني الثاني «جرن الحمام» بفاعلية السياق، ويطغى الاول ــ لكن هذا القمع يخلق ردة فعل حادة (فرويدية الطبيعة) تندفع لتغمر اللغة والمشهد بعالم الماء. ومن الشيّق أن ريفاتير يصف هذه الصفات جميعها بأنها **شعرية** مقابل بقية النص النثرية. وهو لا يفسر شعرية الوصف، بيد أن نظرية الفجوة التي أطرحها هنا تسمح بتحسس الشعرية في هذه المسافة من التوتر التي تخلق بين محوري الوصف، من تداخلهما وانفصالهما وتشابكهما ودلالاتهما على رؤيا الذات الفردية المحرومة اجتماعيا (الراوية في **البحث عن الزمن المفقود**) لعالم الارستقراطية الذي لا يستطيع دخوله والذي يتمثل له، لذلك، عالما من الآلهة البحرية الخفية التي يفصله عنها حاجز كحاجز الصندوق الزجاجي الذي يفصل المتفرج عن الاسماك في الماء.

7 ــ بصورة اكثر دقة وتفصيلا، يمكن، عن طريق القيام بتحليل متقصيّ لنماذج شعرية كثيرة ومختلفة، تحليل يرصد أدق التموجات والتغيرات ضمن بنية النص الشعري، وعلى مستوياته المتعددة، أن تميز وتعزل ثم تدرس الانماط المختلفة للفجوة. وفيما يتلو من فقرات سأحاول رصد الانماط التي تنبع من التموجات التركيبية، والدلالية والايقاعية والوزنية، وتلك النابعة من الصورة الشعرية، واللهجة، والموقف الفكري، وعلاقة المكونين الرئيسيين للكتابة : الوصف والسرد، أو ما يمكن تسميته في حالات معينة النجوى الداخلية والوصف (علاقة المتكلم بذاته او بالمخاطب او بالغائب، ومعاينته للموضوع رصديا، على التوالي).

بيد أن ما سأقوم به يميز الانماط البارزة للفجوة فقط، ولا يدعي تأدية حصر كامل لجميع الانماط الممكنة او المتحققة في الكتابة الشعرية فعلا. ولابد لمثل هذا الحصر الشامل أن يتم تطوريا وبالاعتماد على أبحاث مطولة لعدد كبير من الباحثين.

8 ــ أشرت في فقرة سابقة الى أن الاختيارات الممكنة على المحور المنسقي لا نهائية؛ ويستحيل قبول أي مذهب يصر على حصرها وتقييدها ــ اذا اتخذنا من تاريخ الشعر وحرية الابداع مقياسين للحكم. وفيما أقوله رفض واضح للمبدأ الاتباعي الذي عبر عنه في النقد العربي، مثلا، الآمدي حين أصرّ على المناسبة والملائمة وعلى قرب المعنى في الاستعارة بين المستعار والمستعار له [32] ومن أجل إظهار لا نهائية الاختيارات سأقتبس عددا من الامثلة يأتي أولها لامن قصيدة سريالية (يفترض أنها تغرق في استخدامها للصور المتنافرة أصلا) بل من قصيدة «واقعية» نسبيا للشاعر الانجليزي ستيفن سبندر كتبها أثناء الحرب الاهلية الاسبانية مجسدا بشاعة الحرب ومقته لها، رغم إيمانه بأنها ضرورة مطلقة لانتصار الثورة الاجتماعية العادلة التي تبناها وحارب من أجلها :

«الجبان»[33]

«تحت أشجار الزيتون، من الارض
تنمو هذه الزهرة ....»

وقبل أن أكمل المقطع، سأناقش حركة القصيدة، حتى الآن، في إطار مفهوم الفجوة : مسافة التوتر، تنمو القصيدة في سياق طبيعي، من موجود حسي هو أشجار الزيتون، وتحديد مكاني لحركة مقبلة «تحت» و «من الارض»، ويأتي الفعل ناسبا النمو الى ما يمكن أن ينمو فعلا في السياق المكاني المحدد «زهرة» وحتى هذه اللحظة يمكن لهذا المقطع أن يكون عبارة في مقالة صحيفة، أو مقالة لعالم من علماء النبات، أو عبارة لشاعر. الخ... وليس ثمة ما يخصصه بالشعر أو يمنحه طبيعة شعرية. وبعد كلمة «الزهرة»، يمكن للقصيدة أن تتنامى على المحور التراصفي تبعا لسلسلة من الاختيارات اللانهائية على المحور المنسقي. مثلا.

ـ تنمو هذه الزهرة + الجميلة
+ في فصل الربيع
+
+ نموا سريعا

وتبعا للاختيار الذي نقوم به ينتمي المقطع الى كون لغوي دون آخر :
(مقالة عالم النبات، المقالة الصحفية، عبارة الشاعر ...الخ)
في القصيدة ذاتها، يحدث أن الاختيار الفعلي الذي يقوم به الشاعر هو ما يلي :

«تحت أشجار الزيتون، من الارض
تنمو هذه الزهرة، التي هي ....

وما يحدث هنا هو أن المحور التراصفي قد ازداد تحديدا (تنتفي الاختيارات السابقة المذكورة في (m) جميعا، ليتأكد اختيار واحد من المحور المنسقي هو صيغة اسم الموصول والمبتدأ (هي) الذي يعود على الزهرة. بيد أن اختيارات جديدة تنفتح على صعيد المحور التراصفي والمنسقي، ويمكن تكرار العملية في (M) من جديد لكن ما يحدث في القصيدة فعلا هو أن ما يتلو عبارة «التي هي» هو الكلمة «جرح» وبمجرد ورود الكلمة، أي تحقق الاختيار «جرح» فان العبارة بأكملها تتغير جوهريا، (وتنشأ ضرورة للعودة الى قراءتها ومعاينتها في ضوء جديد هو الاختيار المقترح).

«تحت أشجار الزيتون من الأرض
تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح»

وليس ثمة من شك في أن الاختيار المتحقق ينسب العبارة الآن الى كون لغوي، رؤيوي وانفعالي محدد ويقصيها عن أي كون آخر. فهي لا يمكن أن تنتمي الى كون عالم النبات، أو الصحفي، بل تنتمي، بالضرورة، الى كون الشاعر، اي الى قصيدة، قد نعزو الفاعلية التي تسوغ وصف العبارة الآن بالشعرية الى عوامل متعددة : المفاجأة؛ خلخلة بنية التوقعات الخ... بيد أني أختار أن أسمي هذه الفاعلية الفجوة : مسافة التوتر. ذلك أن ما يخلق الشعرية هنا ليس الصورة الشعرية وحسب، اي ليس تشبيه الزهرة بالجرح، بل البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال من الزهرة الى الجرح بالطريقة الواردة في العبارة. اذ يجعل الجرح خبرا للمبتدأ الزهرة.[34]

ما يخلق الشعرية هو الفجوة الفعلية العميقة بين الزهرة والجرح من جهة، ثم وضع هذين العنصرين في بنية لغوية لها صفة الطبيعية «مبتدأ + خبر»، كاننا نقول «التي هي نبتة حمراء»، ثم الفجوة القائمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الممكنة على المحور المنسقي التي لم تتحقق، وهذه الفجوة هي علاقة ـ علاقة بين المتجانس واللا متجانس؛ بين الطبيعي

واللاطبيعي؛ بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي على مستوى اللغة الورائية Metalangage وبين ما تعبر عنه الآن او، بمصطلحات سوسير، بين اللغة (Langue) والكلام (Parole) بين الخصائص التي تملكها الزهرة والترابطات التي تغيرها عادة، وبين الكون الرؤيوي الذي تنتمي اليه الآن عبر ارتباطها بالجرح، والعكس صحيح، هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون الى كون، اي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية.

8 ــ 1 من هنا تكون الشعرية جوهريا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب : لأن الاطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المجال المألوف (النثري) أما الاطراف الاخرى فتعني نقيض ذلك : اي الشعرية.

9 في قصيدة مبكرة نسبيا تنتمي الى مرحلة تاريخية كان الشعر العربي الحديث ما يزال خلالها يتطور ضمن أطر المفاهيم الرومانسية للشعر، كتب ادونيس «قصيدة الى الغريبة» (35) تبدأ بـ :

«أسال ماذا أكتب
لزوجتي الغريبة ــ العاشقة الصغيرة»

بلغة غنائية عذبة، بيد أن انتماءها الفعلي الى لغة الشعر يتم عبر ايقاعها فقط. إن هذا المطلع لا يملك من الشعرية ما يتجاوز عذوبة إيقاعه، واى خلل في الايقاع يطرأ عليه يفقده انتماءه الى الشعر. مثلا

«أسال اي شيء أكتب
لزوجتي الغريبة تلك العاشقة الصغيرة.»

بيد أن القصيدة فجأة تنتقل من محور تناسقي الى محور آخر، خالقة فجوة : مسافة توتر حادة تمنح المطلع نفسه هوية جديدة ضمن بنية القصيدة الكلية :

«وورقي، اذا حضرت، يهرب
وريشتي في طرف الجزيرة
حمامة تلتهب»

ويؤكد بزوغ الفجوة في «ورقي، اذا حضرت، يهرب» أن الفجوة لا تنبع بالدرجة الاولى من الاستعارة، وانما لا تملك ان تنفصل عن عملية الصورة الشعرية. اذ أن البيت يخلق الفجوة على ثلاثة مستويات 1 ــ «ورقي يهرب»، وهو مستوى ينتمي الى الصورة الشعرية (التشخيص الواضح للورق) و : 2 ــ «اذا حضرت يهرب»، وهو مستوى لا علاقة له بالصورة الشعرية، بل ينشا من لغة التضاد بين الحضور والهروب. فسواء كان المبتدأ قبل اذا حضرت «ورق» أو «شخص» فان الفجوة تظل قائمة.

3 ــ العلاقة بين اللغة العادية في البيتين الاول والثاني وبين اللغة الصورية في البيتين الجديدين.

«اسأل ماذا أكتب ؟
غريبة أجفانها سَلَالِمٌ وجُذُر
غريبة لأنها تحب غيرَ نفسها
لأنها تحْيَا لِجَارٍ بائِسٍ
لطفلة شريدة
لأنها، الأعمى تقود خطوه
تفرش عَيْنَيْها لَهُ»

ومن جديد تنتقل القصيدة فجأة (بعد انسرابها في لغة متجانسة عادية الى حد تبدأ معه تفقد انتماءها الى الشعرية الا عبر (الايقاع) لتخلق فجوة : مسافة توتر حادة عن طريقين : التغير في التركيب النظمي (Syntax) (لأنها، الأعمى ....)، والصورة الشعرية التي تخلق علاقة توتر بين تعبيرين :

ــ متجانس «تقود خطوة»
ــ ولا متجانس «تفرش عينيها له..»

لأن بين التعبيرين عالما كاملا من التغير والتمايز، والانتقال بينهما هو انتقال من العادي الى الخارق، وعبور للمسافة القائمة بين اللاشعرية والشعرية.

وتستمر القصيدة ضمن الحوار نفسه بين العادي والخارق :

«غريبة لانها تبدل كل مقصله
بسنبلة»

خالقة الفجوة الآن لا عبر التركيبَ النظمي ولا عبر الصورة الشعرية، بل على مستوى تصوري صرف يتجسد في المسافة الطبيعية من التوتر الكامنة في الدلالات العميقة على الحب والعطاء المتفجرين من ابدال كل مقصلة بسنبلة.

وهذا الحوار بين اللاشعري والشعري هو حوار بين عالمين للغريبة : العالم العادي (وتفاعلها معه بصورة تحمله الى عالم جديد) والعالم الخارق. ويتجسد ذلك كله الآن في هذه العبارة التي تنتهي بها الحركة الاولى من القصيدة :

«لانها تحترق»

وحتى الآن يتمثل العادي، ويبدو أن القصيدة تأتي الى ختام حركتها الاولى بنوع من الذروه المعاكسة المخيبة، لكنها تستمر كما يلي :

«لأنها تحترقُ

لكي .... الطرق ....»

واذا يأتي التركيب «..... لانها .... الطرق» فان القصيدة ترتفع عن الذروة المعاكسة، لأنها تخلق فجوة عبر التضاد، عبر الرابط الاسطوري المستثار هنا بين «الاحتراق» وبين «الولادة» إحراق الذات فداء الآخرين وبين اضاءة الطرق لهم.

بيد أن العبارة كما هي الآن غير كاملة طبعا، فلقد اخفيت متعمدا لفظة تفصل بين «لكي ... الطرق» إن السياق الاسطوري للجملة، كما وصفته قبل قليل، والتركيب اللغوي لها يُشْعِرَانِ بأن الكلمة المخفية ترتبط بالضوء أولا، وينبغي أن تكون فعلا مبنيا للمجهول نائبُ فاعله «الطرق». اي ان الجملة هي : «لكي تضاء الطرق» وهذا تركيب طبيعي لا يملك الفجوة النابعة من العملية الاسطورية كما وصفتها ويمكن ان يمثل نِهَايَةَ الحركة الاولى من القصيدة دو إشكال.

بيد ان الحقيقة هي غير ذلك، فما تقوله القصيدة فعلا ليس «لكي تضاء الطرق» ـــ على طبيعية هذه العبارة، بل إن القصيدة لتخلخل بنية التوقعات، وتخترق السياق الطبيعي المتوقع، وتلغي الاختيار الطبيعي على المحور المنسقي، وتقوم باختيار آخر على هذا المحور يخلق فجوة : مسافة توتر حادة تزيد غنى البعد الاسطوري، وثراء التصور الشعري، وتعسف انتماء المقطع الى الشعرية. ويشكل ما تقوله القصيدة فعلا سعة المحور المنسقي واستحالة تحديد الاختيارات المتاحة عليه، ويؤكد المبدأ النظري الذي طرحته في بداية الفقرة السابقة (8) ما تقوله القصيدة فعلا لا علاقة له بالاضاءة ولا ينسب الفاعلية الى ذات خفية تضيء الطرق، بل يقلب ذلك كله وينسب الفاعلية الى الطرق، مختارا الفعل بعيد الاحتمال :

«تجيء» هكذا :
«لانها تحترق
لكي تجيء الطرق»

وليس ثمة من شك في أن الفجوة مسافة التوتر المتشكلة الآن تتجاوز الى درجة عالية ما يتضمنه الاختيار المتوقع «لكي تضاء الطرق» لما في نسبة الفاعلية الى الطرق من خلق لحس بالمشاركة عميق بين احتراق الغريبة وبين الأشياء الجديدة، والعوالم الجديدة التي تحترق هي للوصول اليها. فهذه العوالم ممثلة بالطرق الجديدة تهرع هي نفسها لتجعل من احتراق الغريبة فاعلية خلق وابداع ولا تظل سلبية امام احتراقها «تضاء» وحسب. وهكذا فان الفجوة : مسافة التوتر ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير «لكي تضاء الطرق» رؤيا ترى بين الانسان والعالم تواشجاً عميقا متبادلا؛ فالعالم لا يقف سلبيا أمام الانسان بل انه يشارك (او يجري) الذين يبدلون مقصلة بسنبلة ويحترقون من أجل غيرهم، من أجل طفلة شريدة ورجل بائس، بأن يفتح الطرق لهم ويمنحهم اسراره

ويدخلم أعماقه. وهذه الرؤيا التواشجية مركزية الاهمية في شعر ادونيس كله، وهي تنبيء بالتطوارات الجوهرية التي ستتبلور في شعره في المرحلة التالية : مرحلة مهيار الدمشقي، على صعيد الرؤيا الصوفية الموحدة للعالم.

كل هذه الدلالات والابعاد تتمثل في هذه النقطة التي تبدو ظاهريا بسيطة، على المحور المنسقي من الاختيار المتوقع ضمن السياق (لكي تضاء الطريق) الى اختيار آخر غير متوقع لكنه اكثر حميمية في علاقته برؤيا الشاعر (لكي تجيء الطرق). ومن الجلي أن أي تفسير يرفض هذا الاختيار ويحدد الاختيارات المتاحة على المحور المنسقي ب «تضاء» او ما يرادفها ينبغي أن يرفض لأنه تطاول على حرية الابداع أولا وعلى الرؤيا الجوهرية للشاعر ثانيا، وعلى الشعرية ذاتها ثالثا.

10 — في سونيت شكسبير المشهورة تتجلى الفجوة : مسافة التوتر اذ تصادف التعبيرين التاليين :

A) Shall I compare thee to a summer's day,
Thou art more lovely and more tempe rate-
The winds do shake the darling buds of may

B) Shall I compare thee you to Cassius Clay,
You are more dangerous more vigil ant
and harder to beat in aring of play.

ذلك أن فعل المقارنة[36] في (B) يتم في سياق طبيعي، تقوم فيه بين المكونات (أنت، كاسيوس كلي) علاقات تجانس لا تشعر إلا بنسبة محدودة من التفاوت على صعيد التراتب (القوي / الأقوى)، ان ينتمي الطرفان الى كون واحد (الانسان) ويمتلكان خصائص تجعل وضعهما في سياق واحد عملا متجانسا لا خصيصة تغاير حقيقي.

أما فعل المقارنة في (A) فانه يتم بطريقة تخلق بين مكونات لا متجانسة، ومتغايرة، علاقات تجانس وتناغم، وتنظم المكونات اللا متجانسة بدءا، على المحور التراصفي، في بنية لغوية تفترض اصلا كون المكونات المذكورة قابلة للتراصف ضمن هذه العلاقات. وهكذا تنشأ الفجوة : مسافة التوتر على صعيدين : أ — وضع اللامتجانس في بنية المتجانس ب — طبيعة الخصائص التي يمتلكها الطرفات المنشقات الآن. والترابطات والتضمينات والصور التي يثيرها كل منهما؛ وهي خصائص يتأكد فيها في آن واحد بعدان : التشابه والتضاد.

على محور آخر، ثمة بين البيتين (2) و (3) في المقطع (B) علاقة عطف (اي تكرار أو تنام متجانس تركيبيا ودلاليا) لا تخلق فجوة فعلية، أما بين (2) و (3) في (A) فان ثمة علاقة تغاير تنشأ من الانتقال من لهجة تنبع من العلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب الانساني (اي الحوار ضمنيا) الى المتكلم والغائب الطبيعي (اي الوصف) وهذا النمط من الفجوة بين ابرز انماطها حدوثا في الشعر وهو ما سأسميه **«الفجوة اللهجوية»**. كما أن في كلتا الوحدتين فجوة

محدودة تمثل في الانتقال من المفعولية الى الفاعلية بين البيت (1) و (2)، ومن علاقة التعادل او الترابت (ادنى ← أعلى) الى علاقة التفاضل او التراتب (أعلى / أدنى)

كذلك تتمثل الفجوة على صعيد بنية الفصلات اللغوية (Categories) وعلى صعيد التنسيق في تكرار (More) في البيت الثاني، لان هذا التكرار يبدأ بخلق نسق : والنسق مغايرة عن اللغة العائمة اللامنسقة مثل :

« Thou art more Lovely and temperate »

ولا تتمثل قيمة النسق هنا في الاكتمال الايقاعي فقط الذي يحققه تكرار (More) بل في فعل التكرار ذاته كذلك.

11 ــ في بيت أبي تمام :

«مطر يذوب الصحو منه
وبعدَهُ
صحو يكاد من النضارة يمطر»

تنشأ فجوة : مسافة توتر على أصعدة متعددة، ثمة، أولا، صعيد العلاقات بين البنية التركيبية (اسم + فعل + فاعل + عائد) التي تجسد عادة علاقات بين مكونات متجانسة (بيت ينفتح بابه)، وبين المضمون الجديد الذي يشغل هذه البنية؛ وثمة، ثانيا، صعيد العلاقات بين المطر / الصحو، التي تتجلى هنا في ضوء جديد خارج على طبيعة كل منهما هو الذوبان الذي يرتبط بالتحول من جامد بفعل الحرارة، لكنه هنا يعاين في إطار نقيضها : البرودة، المطر. ثم ان تولد الصحو من المطر هو تولُّدُ للشيء من نقيضه، بما في ذلك من فجوة مسافة توتر حادة تنبع من التوحد بين طرفي ثنائية ضدية، ومن انقسام الواحد الى اثنين في الوقت نفسه، واذ يتنامى البيت وتقلب العلاقات المتشكلة، يصبح المولّد، سابقا مولَّداً، والمولِّدَ مولَّداً، فتتحقق الفجوة : مسافة التوتر. ثم يوصف الصحو بأنه يكاد يمطر فتنشأ فجوة جديدة بين الفعل (مقاربة الفعل، لأن العبارة توجد فعلا في لحظة التوتر، لحظة امكانية الحدث وامتناعه (مطر يذوب / صحو يكاد) وبين اللا محدد والمحدد (الصحو يذوب من المطر دون تحديد A التي تجعل ذلك ممكناً / الصحو يكاد يمطر بسبب ما فيه من نضارة).
على صعيد آخر، تنشأ فجوة : مسافة توتر من نمط جديد : ذلك أن بنية البيت، وتبادل المواقع التركيبي النظمية لمكونين (مطر / صحو) يوحي خارجيا بصورة مِرآتية، أي بأن الطرف الثاني سيكون عكسا للطرف الاول، بيد أن مضمون الصيغة، في الواقع، ما يزال ينسب الفاعلية الى الصحو «صحو يذوب من المطر»
«صحو يكاد يمطر»

والتوتر هنا ينبع من المواهمة أو من خلخلة بنية التوقعات : من الفجوة بين دلالة البنية التركيبية المتوقعة وبين مضمونها الفعلي.

أخيرا تنشأ فجو : مسافة توتر على صعيد نظام العلاقات الذي يتنظم فيه كل من طرفي العملية، فالطرف الاول ينتظم في البنية التركيبية (اسم + فعل + فاعل + عائد) ممهدا لتوقع بأن قلب العلاقة بين المكونين ينتظم في نظام العلاقات موحد الهوية به، لكن البيت يتنامى ليخلق نظام علاقات جديدا هو :

(اسم + فعل + شبه جملة + فعل)

بيد ان الفجوة الأهم تنشأ في البيت على صعيد رؤياه الجوهرية. ذلك أن الصورة التي يقدمها أبو تمام تجسد معاينة للزمن، للحظة الحاضرة التي يرصدها، في اطار علاقات الثنائيات الضدية التي تنتظم القصيدة بأكملها، كما أظهرت في دراسة سابقة، (31) وخلقا للتكامل والاخصاب بين هذه الثنائيات بدلا من وضعها في مواقع النفي : ويجسد البيت هذا النزوع الى اكتشاف التداخل والتشابك بين الاشياء والى الغاء الحدود الفاصلة بينها وتجاوز رؤياها بما هي سلسلة من التشابكات التي تلغي الثنائيات. أي أن رؤيا البيت الجوهرية محاولة لتجاوز الفجوة الدلالية والتصورية القائمة بين الاشياء وبين المكونات اللغوية، اي بين الدالات والمدلولات. بيد أن البيت، في الواقع، لا يفعل ذلك عن طريق عملية إيهام مطلقة تلغي هذه الفجوة، بل يجسد كلا طرفي المعادلة : وجود الفجوة الفعلي، ومحاربة الغاء هذه الفجوة. ومن هنا تظل الصورة التي يقدمها أبو تمام نابضة بتوتر داخلي، حاد يرتبط بالتوتر العميق في رؤيا القصيدة الكلية للعلاقات بين الثنائيات، وبشكل خاص، الثنائية الاساسية : الربيع / المعتصم، ويتجلى قيام الفجوة في بنية اللغة في التأكيد على رصد علاقة التتابع الزمني، فيما يأتي هذا التتابع الزمني في حركة أولى :

«مطر يذوب الصحو منه.»

الآن يلغي الوجود المتميز المستقل للطرفين المطر / الصحو. ويرصد وجودهما في لحظة التوالد الفعلية، ويصاغ هذا الرصد في بنية لغوية تشابكية، تبدأ بالمبتدأ (مطر) بأن الجملة الخبرية ستكون خبرا له لكنه يستمر لينسب الفاعلية الآن للصحو (يذوب الصحو) ثم يوجد الطرفان في شبه الجملة (منه). وبهذا فان البنية التركيبية بنية تشابكية يتبادل فيها كلا الطرفين الابتدائية والفاعلية، ويصبح الثاني خبرا لجملة الاول ويلتقي الاثنان في علاقة المكانية (من + هو) وعلاقة الاصل (المطر هو اصل الصحو).

بيد أن هذا الالغاء للتمايز وللحدود لا يستمر، بل ينقلب فجأة الى وعي واضح للزمنية، للعلاقة **التتابعية** بين المطر والصحو «بعد، صحو» هنا ينفصم الطرفان ويتراكان في علاقة زمنية تلغي توحدهما السابق، وفي بنية لغوية انفصامية (مطر بعده صحو) ويتعمق الانفصام في حقيقة أشرت اليها قبل قليل هي أن الجملة الجديدة (صحو + ...) ليست جملة تشابكية تداخلية بل جملة وحيدة البعد تنسب فيها الفاعلية كليا الى الصحو وتخلو من فاعلية المطر، أو من التشابك الضمائري بين المطر والصحو :

12 ــ تطويرا للا محدودية الخيارات على المحور المنسقي، سأقتبس الآن مثلين الاول أقرب الى السريالية والثاني قصيدة سريالية فعلا، قصيدة لأدونيس :

«البرق»(38)

«أومألي برق بكى ونام
في غابة الظنون
يجهل من أكون
يجهل أني سيد الظلام
أومألي برق بكى ونام
نام على يدي

والثاني قصيدة لايلوار :

«أمام العجلات المتشابكة
تضحك مروحة مقهقهةً.
في شباك العشب الخائفة
تفقد الدروب صورتها»(39)

13 ــ تتشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية ولاعقاتها فقط، بل من المكونات التصويرية أيضا : اي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضا. هكذا يكون الاقحام أحد المنابع الاصيلة للشعرية لأنه ينشأ من وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة وتكون مجرد هذه الموضعة الفيزيائية للأشياء مصدرا للشعرية دون اي عمل تشكيلي إضافي. ولعل هذا النمط من التعامل الشعري مع الوجود أن يكون اكثر بروزا في السينما منه في الكتابة، لكنه في الاخيرة أيضا يلعب دورا هاما، في قصيدة عبد الوهاب البياتي «سوق القرية»، مثلا تنبع الشعرية من فاعلية الاقحام التي ذكرتها الآن كما يوضح المقطع التالي :

«الشمس والحمر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم»(40)

ولكي ندرك الاثر العميق للاقحام المتمثل هنا، يكفي أن نستبدل الشمس بحيوان متجانس مع الحمر الهزيلة :

«البغل والحمر الهزيلة والذباب»

ثم نفتش عما «اختفى»، عما تبخر وضاع، وجلي أن ما تبخر وضاع هو حس الفجوة : مسافة التوتر القائمة بين الشمس والحمر الهزيلة، التي لا تمتلك أيا من عناصر التجانس، لكنها تتموضع الآن متجانسة اما «البغل والحمر والهزيلة» فانها لاتمتلك مثل هذه الفجوة بسبب التجانس التام بين المكونات التي تدخل في تركيبها. وحين نفعل الشيء نفسه بعبارة

و«حذاء جندي قديم» فنقول مثلا «وصراخ حوذي» قديم «فان الشعرية تتبخر الى درجة شبه كلية للسبب الذي أشير اليه قبل قليل أيضا، أقصد انعدام الفجوة.

ويطرح مفهوم الاقحام الذي اعتبره هنا مصدرا خصبا للشعرية سؤالا أساسيا حول امكانية فيض الشعرية مما هو، تحديدا، غير شعري.

ومن الجلي انني في هذه الجملة الاخيرة أثير اشكالية أصيلة في الفكر النقدي العالمي عبر تطوره، تنتمي الى ما أشرت اليه في الفقرة (3)، هي إشكالية امتلاك العنصر المفرد للشعرية او عدم امتلاكه لها.

لقد نفي النقد البنيوي، ابتداء من عبد القاهر الجرجاني، أن تكون اللفظة المفردة شعرية او غير شعرية، جيدة أو رديئة، وأظهر الجرجاني أن كلمة مثل «شيء» قد تعتبر لا شعرية لكنها في سياق معين تفيض بشعرية غنية. بيد أن جملتي الاشكالية السابقة قد توحي بأنني أنسب الشعرية الى العنصر المفرد، لذلك يتطلب الأمر نقاشا مفصلا سأتابعه في فقرة (26)

14 ـــ على الصعيد المكونات الاولية للشعرية، ثمة علاقة بين الابداع والتراث الجماعي تبدو للوهلة الاولى خارجة على نطاق الاسس المطورة في هذه الدراسة، لكنها سرعان ما تتجلى بعد التحليل المتقصي، في ضوء آخر. إن علاقة الابداع بالتراث هي علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة، بأصول هذه اللغة وأوضاعها الجماعية. من هنا يبدو ان الشاعر، والشعري، هو استمرار للاستخدام الجماعي للغة المتكونة الثابتة المُبَنْيَنة. غير أن هذه العلاقة يمكن ان تعاين بوصفها باستمرار علاقة توتر حادة بين اللغة المتشكلة الراسخة، وبين الاستخدام الفردي المبدع لها : بين الـ Langue والـ Parole متمثلين الآن شعريا.

ان استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا يُنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما اسميه الفجوة : مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الاولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية. إن الشاعر، من جهة، يمارس فاعلية جماعية ويمتاح من الروح الجماعية بمجرد أنه يستخدم لغة اصطلاحية معروفة مدركة، لكنه في الوقت نفسه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح معروف مدرك، بل يدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها دورا ، وفاعلية ودلالات جديدة. حينما يستخدم ادونيس مثلا «الجرح» فانه، في أن واحد يمتاح من التراث اللغوي العربي، حيث تعني الجرح شيئا محددا، ويخلق بنية لغوية جديدة للجرح فيها دور وطبيعة مغايران للتراث، أي أنه في استخدامه للجرح يخلق الشعري عبر خلق الفجوة : مسافة التوتر بين الجرح في دلالاته التراثية والجرح في بنية الرؤيا الشعرية الجديدة لديه كما تجلو القصيدة التالية :

«الجـــرح»(41)

«الورق النائم تحت الجرح

سفينة للجرح
والزمن الهالك مجد الجرح
والشجر الطالع في أهدابنا
بحيرة للجرح

والجرح في الجسور
حين يطول القبر
حين يطول الصبر
بين خوافي حُبِّنَا وَمَوْتِنَا، والجرح
إيمَاءَةٌ، والجُرْحُ في العُبُور

للغة المخنوقة الأجراس
أمنح صوت الجرح
للحجر المقبل من بعيد
للعالم اليابس لليباسْ
للزمن المحمول في نقالة الجليد
أشعِلُ نار الجرح»

ولا يقتصر الخروج على الدلالة السياقية المترسخة للمكون اللغوي على الالفاظ المفردة، بل انه يتناول كذلك صيغا كلية أو مواقف فكرية أو ظواهر ثقافية كاملة.

في التراث الشعري العربي يتبلور هذا الخروج مثلا، لدى أبي الهندي الذي يتناول صيغة كلية وموقفا تجريبيا كاملا هو اختراق الستر الى الحبيبة، مرتبطا ببنية كلية من القيم الفكرية والاخلاقية ومن العلاقات الاجتماعية، وينقله الى سياق جديد هو سياق تجربته الخمرية، موحدا بذلك بين تجربتين اختراقيتين في مواجهة الآخر ــ الجماعة وفكرها القمعي، ومَانِحاً كلًّا منهما دلالات انسانية أعمق بكثير مما تملكه أي منهما بمفردها يقول ابو الهندي :

«وفارة مسك من عذار شَمَمْتُها يفوح علينا مسكها وعبيرها
سَمَوْتُ اليها بعد ما نام أهلها غدواً ولم تلق عنها ستورها»

ويمارس هذا النمط من الفاعلية ابو نواس الذي ينقل ظاهرة ثقافية كاملة هي الاطلال ومعطيات فكرية لمصطلحات الفكر الديني وتصوراته الاساسية من بنية كلية تراثية ليقحمها في بنية تجربته الخمرية مَانِحاً إياها دلالات وجودية عميقة فكريا وشعريا.(42) وفي كل هذه النماذج تفيض الشعرية من الفجوة : مسافة التوتر التي تنشأ فجأة من اصطدام سياقين او بنيتين كليتين إحداهما بالاخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ونظام فني فكرى جديد

والخلخلة التي تبرز البنية القديمة الآن في ضوء جديد. اما الشاعر الذي يتناول هذه الظواهر ذاتها ويستخدمها في بني متطابقة مع البنى التي استخدمت فيها سابقا فانه لا يعدو أن يكون ناسجا على منوال تقليدي، وبدلا من أن تفيض العبارات بشعرية غنية، فإنها، على العكس، تتقلص الى مستوى الصيغ الجاهزة الميتة، ولعل هذا الفرق أن يبرز بوضوح حين نقارن استخدام عمر بن أبي ربيعة لصيغة امرىء القيس «سموت اليها بعدما نام أهلها» في سياق الغزل ــ المرأة نفسه الذي استخدم امرؤ القيس فيه الصيغة، وبين استخدام أبي الهندي لهذه الصيغة ضمن بنية فكرية تجريبية جديدة. إن عمرا هنا مقلد مستعيز وابو الهندي فنان مبدع، الاول يفقد اللغة طاقتها الشعرية المتحققة، والثاني يفجر فيها امكانيات شعرية جديدة أغنى من الطاقات المتحققة فيها.

ويتبلور الخروج الذي أصفه على صعيد الرؤيا الشعرية بأكملها في تعامل ابي تمام مع مفاهيم تراثية عميقة كمفهوم الحلم، في بيته المشهور

«رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه   بكفيك مَامَارَيْتَ في أنَّهُ بُرْدُ»

لقد جسد أبو تمام، بهذا الخروج بالحلم من بنيته التراثية الى بنية جديدة، لا فجوة دلالية ولغوية فقط، بل فجوة حضارية كاملة، فجوة حدثت بين عالمين كانت شخصية البطل الحليم في الاولى منهما تمثل «الثقل والرجمان والرزانة» كما قال الاموي، متهما ابا تمام بالجهل بالتراث بسبب بيته هذا، وكما عبر الفرزدق :

«أحلامنا تزن الجبال رزانة   وتخالنا جنـــاً إذَا ما نَجْهَـــلُ»

أما في الثانية منهما فان الحلم أصبح ينتمي الى عالم من الرقة والنعومة والتحضر الفكري والرهافة النفسية والشعورية. عالم تغيرت فيه بنية العلاقات الاجتماعية، ودور البطل الحليم من فَضِّ الخصومات وتسوية الخلافات بالتوسط بين القبائل المتنازعة، الى السماحة والعطاء الرفيق الرقيق، ودفق الثراء والاعانة على الانتماء الى بيئة حضارية مترفة.

15 ــ على المستوى التصوري، تنشأ الفجوة : مسافة التوتر في لغة الشعر باقحام مفهومين (او اكثر) او تصورين او موقفين لا متجانسين، او متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكونا اساسيا، وتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهريا بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية. ويجسد مثل هذه الفجوة النص التالي لأبي نواس :(43)

اذا التقى في النوم طيفَانـا   عاد لنا الـوصل كما كانـا
يا قرة العيـنين، ما بالنـا   نَشْقـى ويلتـذّ خيالانـا
لو شئت ــ أذْ أحسنْتِ لي في الكرى   أتممت إحسانك يقظانـا
يا عاشقين اصطلحا في الكرى   وأصبحـا غضبـي وغضبانـا
كذلك الاحـلام غدارة   وربما تصدق أحيانـا»

تفيض شعرية النص هنا من شبكة العلاقات التي تتشكل على عدد من المحاور من جهة وبين المحاور المتعددة من جهة أخرى، وينشأ كل محور من دخول مكونين في علاقة محددة لا تعني بذاتها بل من خلال موقعها بالنسبة للعلاقات التي تتشكل على المحاور الاخرى للنص. ثمة ، أولا، المحور **أنا / أنت**؛ ثم المحور **طيفي / طيفك**؛ ثم المحور **النوم / اليقظة**؛ ثم المحور **الشقاء / السعادة**؛ وأخيرا المحور **اللقاء / الفراق**؛ ثم المحور **الاصطلاح / الغضب**؛ ثم المحور **الصدق / الكذب**؛ وأخيرا المحور **الماضي / الحاضر** الذي تتحرك ضمنه جميع المحاور المذكورة سابقا. وتنبع الفجوة : مسافة التوتر من الخلخلة الحادة التي تطرأ على كل محور تنمو عليه لحظة لقاء وكينونة مشتركة للذاتين أنا / أنت. فالماضي كان لحظة وصل، لكنه أصيب بالخلخلة فأصبح زمن انقطاع؛ والنوم الآن لحظة وصل لكنه يخلخل اذ يفيق العاشق / العاشقان من النوم فيصبح لحظة تمزق وانفصام؛ والخيالان / الطيفان يعيشان كينونة مشتركة لزمن، لكي الخلخلة تأتي فتنهار الكينونة المشتركة؛ والعاشقان يصطلحان في الكرى، لكن اليقظة تأتي لتخلخل الاصطلاح فيعود ان غضبى وغضبان؛ وأخيرا فعلى محور الخاص الفردي والعام المشترك تكون الاحلام ذاتها صادقة (حيناً) لكنها في مقابل ذلك غدارة (عادة).

أما المحور الحاضر / الحاضر فان خلخلة من نمط آخر تملأه بتوتر دائم فهما في الحاضر غضبى وغضبان، لكنها مع ذلك ما تزال تنادي «قرة العينين».

وتتمثل الخلخلة الاساسية في المفارقة الحادة التي تطغى على العلاقة بين الخيالين والعلاقة بين الذاتين؛ وتنشأ الفجوة أصلا من حدة الانفصام الاساسي بين الذات وطيف الذات : فالذات تنقسم على نفسها ليخرج منها خيال (طيف) قادر على الدخول في علاقة مستقلة تماما عنها مع كائن آخر، هو طيف المعشوق / العاشق. وتغدو هذه الفجوة منبعا لتوتر حاد بين مصير الذات ومصير الطيف قادر على السعادة، والمصالحة، والرضى، والكينونة المشتركة، والاحساس؛ أما الذات فانها عاجزة عن ذلك كله.

بل إن الطيف ليستقل حتى يصبح له زمنه الخاص (الحلم، النوم) المستقل «إطلاقا» عن زمن الذات (اليقظة، الواقع)؛ كذلك يمتلك طيف القدرة على تحويل الزمن (إعادة الحاضر ماضيا هو زمن الوصال) فيما تعجز الذات عن تحويل الزمن (يبقى الحاضر حاضرا هو زمن الفراق والصد). ويعمق الفجوة القائمة بين الذاتين والطيفين أن العلاقة بين الذاتين ليست علاقة وحيدة الطرف : أي بين عاشق موله ومعشوق يكره، بل علاقة عشق وسلام وتناغم ومشاركة ــ علاقة بين عاشقين : يشقيان معا، ويغضبان معا ويعاينان مصيرا واحدا في اليقظة، ومصيرا واحدا في الحلم هو نقيض مصيرهما في اليقظة.

وهكذا فان تجربة الاتحاد الاساسية تعمق حدة تجربة الانفصام الاساسية وتزيدها توترا وبراحاً. ويتبلور الانفصام، أخيراً، على صعيدين : 1 / الانفصام في **اللغة**، اذ تنتقل القصيدة من العلاقة أنا / أنت (المتكلم / المخاطب) الى وصف العاشقين بلغة **الغائب**، (يا عاشقين

اصطلحا... وأصبحا) كأنما تنفصم الذاتان عن وجودهما لتصبحا غائبتين، أي تصبح الانا آخر، 2 / الانفصام في **طبيعة الاحلام** التي توصف الآن في وجودها العام بأنها نقيض لوجود الحلم الخاص في قصيدة : فحلم القصيدة يصدق (يعيد الوصل) أما الاحلام فإنها تغدر. وأخيرا فان ثمة انفصاما على صعيد أعمق : اذ أن الحلم يجمع العاشقين لكن النوم الذي يؤدي الى الحلم هو ممارسة لعاشق واحد، أما الاخر فلا يعيش هذه التجربة بل يظل نائيا منفصماً

بهذه الصورة، تكون القصيدة قد تنامت من خلال خلق الفجوة : مسافة التوتر بين مكوناتها على صعيد تصوري أومفهومي دون أن يكون في بنية التراكيب الجزئية ذاتها خلق لفجوات من النمط الذي نوقش في فقرات سابقة.

16 ـــ وصفت الشعرية بأنها يمكن أن تتجلى في إطار الفجوة : مسافة التوتر التي تنشأ لا على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري. ولعل في قصيدة امريء القيس «أرانا موضعين» ما يوضح هذا التجلي للشعرية توضيحا كافيا، بشكل موجز الآن، قبل أن أخصص فقرات مستقلة لدراسته فيما بعد، تبدأ القصيدة بالبيتين التاليين :

«أرنـــا مُوضِعين لأمـــر غَيْبٍ ونُسْحَـــرُ بالطعـــام وبِـــالشرابِ
عصافيـــــرٌ وذُبَّـــــانٌ ودُودٌ وأجرأ مِنْ مُجلَّحة الذئـابِ»(44)

مؤسسة فجوة : مسافة توتر حادة بين موقفين من الوجود الانساني، موقفين يمثلان ثنائية ضدية يبدو معها الانسان عالقا في شبكة لا يستطيع الافلات منها تصنعها المفارقة بين واقعه، بين حتمية مصيره، وبين سلوكه اليومي وعماه عن هذه الحتمية. الانسان كما تعانيه القصيدة «مسرع باتجاه أمر غيب» نحو مصير ميتافيزيقي مجهول يبتلعه ويدمره؛ ومع ذلك فانه يسحر بالممارسات الجسدية الفيزيائية للمعروف والمدرك حسياً وبصورة فورية : الطعام والشراب. الانسان، في رؤيا القصيدة، ليس أكثر من حشرة : عصفور أو ذبابة أو دودة، عاجزة عن الانفصام عن التراب واهية امام القوى الحقيقية في الكون؛ ومع ذلك فانه شعر. وهذا شعر ينتمي الى الشعرية لا لأنه موزون مقفى يدل على معنى، كما حدد(45) قدامه بن جعفر الشعر، (46) بل لأنه يفيض من بؤرة من التناقضات الحادة المأساوية في الوجود الانساني ـــ بؤرة تفيض منها مسافة توتر مدهشة بين صورة الانسان وغيبوبة مصيره.

وهذه الفجوة لا تتنامى بين المكونات اللغوية الجزئية وحسب، بل بين «واقعين»، بين موقفين، بين رؤيين للشرط الانساني : هما رؤيا الانسان لنفسه ورؤيا الشاعر له، الادراك الفردي الحاد للتناقض بين وجود الانسان ووعيه، والغفلة المطلقة الجماعية عن هذا التناقض والاستسلام لوعي جزئي للوجود الانساني. واذ تتنامى القصيدة، فإن الادراك الفردي للمصير

الجماعي يبدأ بنسج المأساة الفردية نفسها : مأساة وعي الشاعر للموت ورؤياه له باعتباره نسيج الوجود الانساني والفردي ايضا ونهايته الحتمية. ويتجه المصير الفردي الى الموت بطغيانه لتجربة مأساوية عميقة، فيما تتجمد صورة الجماعة على ما هي عليه من سطحية وغفلة. وتنتهي القصيدة، بعد غورها في مصائر انسانية أخرى انحلت في الموت، بهذه اليقينية الساحقة السوداء :

«وأعلـم انني عمـا قريب سأنشب في شب اظفر وناب
كما لاق أبي عمرو وجدي ولا أنسي قتيـلا بالكـلاب»

17 ــ ثم إن الفجوة : مسافة التوتر التي تنبع من الموقف الفكرى قد تكون أكثر تحديدا عقائديا (ايديولوجيا) فتتجلى على صعيد توضع فيه الذاته مثلا، في مواجهة الآخر بحيث تقوم بينهما، اي بين المكونين الكليين، فجوة حادة متجاوزة ما قد يتكون على صعيد البنية اللغوية الصرف من فجوات تركيبية، او لهجوية، أو إيقاعية، ولعل أبرز نموذج لهذا النمط من الفجوة أن يكون تجربة الخروج في الادب، وفي الشعر بشكل خاص، حيث تتأسس علاقة تضاد حادة بين الداخل والخارج، والداخلي والخارجي. وسأمثل على ذلك بتجربة عروة بن الورد، الخارجي الأول في التراث العربي. يقول عروة واضعا ذاته نقيضا لذات الآخر، في قيمة، وخلقه، وعلاقته بالآخرين :

«اني امرؤ عافي إنائي شركـة وأنت امرؤ عافي انائك واحدُ
أتهزأ مِنّي أن سمنت، وأن ترى بوجهي شحوبَ الحقِّ، والحقُّ جاهدُ(47)
أقسم جِسْمِي في جُسُوم كثيرة وجسمك موفُور وَزَادُكَ واحـدُ

وترتبط تجربة الخروج، جذريا، بالموقف الثوري وتصبح أحد تجلياته البارزة. وهي تستقي شعريتها من منابع الشعرية ذاتها التي تختفي وراء الموقف الثوري، كما ستحاول فقرة لاحقة ان تظهر بصورة اكثر تفصيلاً.

18 ــ يتمثل احد المنابع الرئيسية للفجوة : مسافة التوتر في لغة التضاد؛ وبلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الاشياء في اللغة وفي الوجود. ويبدو لي أن هذه الفرضية قد تكون بين أكثر الفرضيات حول الشعرية خطورة وجوهرية. إننا اذا احسنا اكتناه التضاد، وتحديد مختلف أنماطه، ومناهي تجليه في الشعر، استطعنا في خاتمة المطاف ام نموضع أنفسنا في مكان هو الاكثر امتيازا وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها.

ولعل أول ما ينبغي مواجهته في امتحان هذه الفرضية هو العرف السائد في تصور عملية الخلق الشعري عبر عصور الشعر والنقد : هو أن المشابهة، بأنماطها المختلفة، وفي تجلياتها المتعددة من تشبيه وتمثيل واستعارة ورمز، هي العلاقة الجوهرية في الخلق الشعري. اذ يبدو أن

هذا العرف يمثل نقضاً ضمنيا للفرضية التي أطرحها هنا والتي تزعم أن التضاد هو المنبع الرئيسي للفجوة : مسافة التوتر، وبالتالي للشعرية.

بيد أن استغوارا نقديا لهذا التعارض الواضح بين العرف الشعري والفرضية المطروحة يظهر أن هذا التعارض عرضي هامشي وخارجي فقط. ومثل هذا الاستغوار مشروط بدراسة علاقة المشابهة، أو بشكل ادق، علاقة المشابهة كما تتجلى في الخلق الشعري، في دراسة جديدة.

في كل تشبيه او تمثيل او استعارة او رمز، يتم تناول شيء ما عبر شيء آخر. هذا التحديد قد يكون القدر المشترك بين مختلف تحديدات هذه الانماط من التأليف. ولقد افترض لقرون طويلة ان هذه العملية (تناول شيء عبر شيء آخر) هي جوهريا ادراك لمشابهة قائمة، او مكتشفة، او مبتكرة، بين الاشياء، وافترض لذلك أن المشابهة هي جوهر العملية الشعرية. وقال ارسطو، مثلا «ان الاستعارة علامة العبقرية»، كما قال الجرجاني إن ادراك الشبه بين الاشياء هو موضع التفاضل بين الشاعر والمتشاعر، اذ كلما ازداد الشبه خفاء كلما ازدادت دلالة اكتشافه على تميز الشاعرية التي جلته(48).

وليس غرضي الآن أن أشكك في صحة هذا التصور : أي في كون العملية المشار اليها تنبع من ادراك المشابهة بين المكونات، لكن غرضي هو أن أشكك في أن المشابهة هي عنصر طاغ او وحيد في العملية المذكورة (تناول شيء عبر شيء آخر)، اذ يبدو سليما في تاريخ النظرية النقدية، كما هو سليم في تاريخ الشعر، أن المشابهة المدركة او المفترضة أو المعبر عنها، هي عادة متضمنة، وأنها، حتى حين تكون صريحة، مشابهة محدودة.

لقد اصرّ الجرجاني، كما أصر أرسطو قبله، ثم كما أصر كولروج (Coleridge) بعدهما، على أن المشابهة الاسمى هي تلك التي تكتشف بين مختلفات، أو ان التشابه المطلق يعدم التشبيه والاستعارة او الرمز ويمنع تدفق الشعرية. وقد طرح ريتشاردز فيما بعد فرضيته المعروفة في أن الاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة بقدر ما تقوم على المغايرة او الاختلاف. من هذا المنظور، ما هي الدلالة الحقيقية لنشوء عملية استعارية، أو لتلمس الشبه بين المختلفات، او لعبثية الاشارة الى الشبه بين المتقارب أو المتحدات الهوية؟

الدلالة، في تصوري، هي أن المشابهة بذاتها وفي ذاتها ليست العنصر المولد للصورة وليست، بالتالي، العنصر الذي يفجر الشعرية. بل ان المشابهة شعرية بقدر ما تمنح الفرصة لادراك المغايرة او التأكيد التضاد واضاءته وبلورته. وبكلمات أخرى، إن المشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الاشياء في وجودها الجدلي، اي في علاقات تشابهها وتضادها او تمايزها. وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة (او المكتشفة) كلما كانت الصورة أعمق فيضا بالشعرية وأكثر ثراء بها، أي كلما كانت إضاءة المشابهة للطبيعة المتمايزة للاشياء، للتضاد القائم بينها، كلما كانت أكثر إشراقا وبهرا(49) وتدعم هذا التفسير معادلة منطقية بسيطة : اذا كان صحيحا أن المشابهة هي عنصر الشعرية، ينبغي أن يكون ازدياد درجة المشابهة، ثم

البلوغ الى المشابهة المطلقة، قادرا على توليد طاقة اكبر من الشعرية. وهذا ببساطة، ليس صحيحا أو مقبولا حتى في العرف النقدي السائد الذي يعتبر المشابهة مصدر الشعرية. أما عكس ذلك، هو القول بأن التضاد مصدر للشعرية (لأنه مصدر الفجوة : مسافة التوتر) فانه يقود الى النتيجة التالية : هي أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ الى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة اكبر من الشعرية فانه يسلم (يتمثل ذلك في الطباق التقليدي وفي مفهوم الثنائيات الضدية)، وبهذه النتيجة السليمة فان من الواضح أن مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة، هو التضاد لا المشابهة ويدعم سلامة هذه النتيجة ايضا تاريخ الشعر وتطور الصورة الشعرية عبر الالفي سنة الماضية من النشاط الفني الانساني. فالصورة تتبع خطا بيانيا يبدأ بالمشابهة الجزئية ثم يصل عبر مدرسة البديع العربية، مثلا، والشعر الميتافيزيقي الانكليزي، ثم الرمزية والسريالية الى خلق صورة شعرية تطغى عليها فجوات واسعة وتضاد حاد بين أطراف الصورة.

وهكذا يسير تايخ الشعرية من صورة امرىء القيس «وليل كموج البحر أرخى سدوله» الى صورة رامبو» أيها الليل الثلجي الأبيض. وفي الواقع أن الصورة السريالية تعدم، بقدر ما تستطيع تأكيد ذلك نقديا، علاقات المشابهة بصورة شبه كاملة، لتقحم الاشياء المتضادة في علاقات جديدة كما تجلو الصورة التالية من قصيدة لاندريه بريتون

«الاقدام تحت سحابة الفواكه تدور حول البيت الزجاجي»

والقصيدة التالية لجان آرب

أوراق مثمرة(50)

«العمر يعيش من شعرة الى شعرة
عبر الهواء الذي بات يتيما»
يعيش كبيضة
تلف ثمرة
على حبل مشدود بين جناحين
الهواء بعمر الاجنحة
الثمار تولد من الاجنحة
أوراق الاجنحة تنزف
على اذيال الهواء»

ما هي العلاقات الممكنة او القائمة فعلا بين الغيوم والفاكهة أو بين العمر والبيضة بحيث تسمح، من منظور المشابهة والتقليد الشعري، بالحديث عن «سحابة الفاكهة» وعن «العمر الذي يعيش كبيضة» بالطريقة التي يتحدث بها بريتون وآرب في قصيدتهما ؟ أليست المغايرة، والتضاد هما بالاحرى الاساس الذي استندت اليه صورة بريتون مثلا في توحيد المكونين في جملة لغوية واحدة تنبع من صيغة الاضافة التي تقوم اصلا على تجانس بين المضاف والمضاف

اليه، تجانس هو الآن معدوم في الجلمة المعطاة «سحابة الفواكة» : وبتتبع الخط البياني لتطور الصورة الشعرية يمكننا في الواقع أن نقرأ تاريخ الشعر ــ وتاريخ الادب بشكل عام ــ باعتباره تاريخ الفجوة : مسافة التوتر وتطورها من الكلاسيكية الى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة. وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتباعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته-بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الابداعية،(51) وعلى صعيد تصور بنية العمل الادبي أو الفني ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضاً مليئة بالاثارة والكشوف الفنية. وهي مهمة تنتظر الانجاز بالحاح.

18 ــ 1 من الشيق أن أهمية التضاد تتأكد في الابداع الفني عبر التاريخ، رغم أن ذلك لا يقود، على مستوى نظرى، الى تطوير نظرية تربط بين الفن والتضاد بدلاً من الفن والمشابهة. في قصيدة(52) لأبي دوليل (Abdé Delille)، مثلا لا تدور حول طبيعة الفن، بل حول علاقة النبيل بالعامي (ضمن البنية الطبقية للمجتمع الفرنسي) تمدح القصيدة النبيل وتهجو العامي بالمقارنة، واصفة إياه بأنه «في جهله المؤسي يرى كل شيء دون مبالاة»، ثم تصور علاقته بالفن كما يلي :

«لا، ليس من أجله، في لوحاته الجليلة
شكّل الرسامُ العظيم التضاداتِ المتناغمة»

فعمل الرسام العظيم هنا، العمل السامي الذي يعلو على فهم «العامي» وقدرته على الادراك، عمل يتم لا عبر تشكيل المشابهة، بل عبر خلق «التضادات المتناغمة».

وتستمر القصيدة :

«إن الحكيم وحده، العارف بقوانين الكون
يستطيع أن يقدر البركة الخالصة في الحقول :
إن الطبيعة لتوجد من أجل راعي الفنون».

لعل هذا التأكيد على كون التضاد الفاعلية العميقة في بنية الاساليب الصورية التي يبدو، خارجيا، أنها تقوم على التشابه، أن يسوغ الى درجة اكبر حين يدعم بالاشارة الى أنه حتى في اللفظة المفردة، يبدو أن الخصيصة الطاغية التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد.

ولعل ابرز ما يجلو هذه النقطة تَصوُّرُ ماند لستام للفظة الشعرية بالطريقة التالية :

«كل لفظة هي حزمة من المعاني التي، بدلا من أن تتوافد لتنصب معا في النقطة الرسمية ذاتها، تشع باتجاهات متنوعة متعاكسة». (53)

ومثل هذا الادراك لأهمية التضاد وقدرته على الاضاءة يتمثل ايضا في المبدأ المستقر في الفكر العربي القديم وفي الشعر العربي كذلك وهو : «والضد يبرز حسنه الضد» كما يعبر صاحب قصيدة «الدرة اليتيمة».

18 ـــ 2 كما تنشأ الفجوة من ادخال مكونين متضادين في علاقة جديدة، ينشأ نمط متميز منها من عملية مضادة تقريبا، هي احداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس يؤدي الى انقسامه الى اثنين، ولأن هذا النمط ليس موجودا طبعيا في الفكر او العالم الخارجي فانه يكون سمة مميزة للابداع الفردي اذ يتجذر في رؤيا فردية محض للعالم وللذات وللكائنات، رؤيا تحويلية بالمعنى العميق للكلمة تتناول موجودات العالم لا عبر علاقات المشابهة او التجاوز التي تربطها بغيرها، بل بأن تفتق في صلابة الاشياء ذاتها عوالم جديدة وأبعادا طرية ليست كائنة فيها بل هي وليدة الفاعلية الشعرية الغوارة. بمثل هذه الفاعلية يواجه أبو تمام العالم متناولا الواحد وفاصماً إياه الى اثنين، مولدا فيه قدرة الحركة والاضاءة باتجاهين مختلفين، في «عمورية» مثلا، يرى أبو تمام الحريق الذي يلتهم المدينة، لكن ما يراه مدركا بصريا محددا يتحول في مصفى شاعريته من مكون وحيد البعد الى مكون ينفصم على نفسه فيصبح الضوء الذي يشع من ناره صبحا شحب او ليلا أضيء، ثما يحجبها السواد او سوادا يشقه الضوء، في هذه البنية الصورية العجيبة :

«حتى كأن جلابيب الدجى رغبت عن لونها او كأن الشمس لم تغب
ضوء من النار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت والشمس واجبة في ذا ولم تجب»

كذلك يبصر الشاعر الاجساد المصفرة مغمورة بحمرة قانية فيتحول المرئي الواحد المحدد الى معطى رؤيوي كثير لا محدد بتغيير الحمرة حمرتين : حمرة تفيض من القتل وحمرة تفيض من التقوى والتعبد، حمرة ترتبط بالجهاد المسلح للوصول الى الله (لكنه جهاد يتم عبر فعل القتل) وحمرة ترتبط بالجهاد والمصلي الحاج الى الله :

«كم بين حيطانها من فارس بطل قاني الذوائب من آني دم سرب
بسنة السيف والخطي من دمه لا سنة الدين والاسلام مختضب»

واذ تنقسم الحمرة، تخضع الاشياء كلها لهذا الانقسام : فتصبح السُنَّة سُنَّتين : السُنَّة المدركة المجددة (سنة الاسلام) وسنة جديدة مبتكرة في وهج فاعلية الابداع هي ما تخطه ادوات القتل وترسمه وتنفذه (سنة السيف والخطّي).

ويتجلى الاثر العميق لهذه الفاعلية اذ تتناول مفاهيم ميتافيزيقية مجردة ثم تخلخل كينونتها المستقرة في الذهن الانساني وتخضعها لهذا الانقسام في صورة فياضة ترى الموت لا موتاً واحدا بل موتين، والحياة لا واحدة بل حياتين، محولة المادي الذي يشكل أداة الموت الى موت، والمادي الذي يشكل اداة الحياة الى حياة :

«إن الحمامين من بيض ومن سُمُر دلوا الحياتين من ماء ومن عشب»

ومن هذا التوليد المستمر للاثنين من واحد، ثم من ادخال الاثنين المتضادين في علاقات جديدة، تتشكل بنية القصيدة بأكملها، مقدمة نموذجا فريدا لهاتين الفاعليتين لا كُلًّا على حدة، في نص مستقل، بل في تشابكهما وتفاعلهما عبر النص الواحد، وذلك انجاز يفيض بالشعرية من منابعها الاصلية.

19 ــ بطريقة أكثر تنظيما واطرادا، يمكن تحديد الفجوة : مسافة التوتر من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمها الى انماط مختلفة. فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلا على حدة، وعلى اكثر من مستوى معا. ولعل ابرز أنماط الفجوة : مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية : الايقاعية، التركيبية، الدلالية، التصورية، الموقفية؛ وقد ناقشت حتى الآن جميع هذه الانماط باستثناء الفجوة الايقاعية، التي سأخصص لها الفقرة التالية.

20 ــ الفجوة : مسافة التوتر الايقاعية.

ينشأ الايقاع ــ لاضع الأمر بصورة مختزلة تقريبا ــ من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص. وهو ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متمايزين وصفتهما في دراسة سابقة[54] بـ (S/L). لكن شرط الايقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق، اي وجود فجوة : مسافة توتر بين المكونات الايقاعية. ولعل هذا الشرط أن يكون مطبقا في الشعر عبر تاريخه، لكنه يخضع لشروط تاريخية معينة تدخل عليه درجة من التنوع. فالفجوة : مسافة التوتر اكثر بروزا، مثلا، في الشعر العربي الحديث منها في الشعر العباسي؛ وهي أكثر بروزا في الشعر الجاهلي منها في الشعر العباسي، وهكذا.. أحد الطوابع الاساسية لشعر الشاعر. إن شعر أدونيس مثلا، يقوم باستمرار على خلق فجوة : مسافة توتر اكثر حدة بين الانتظام الايقاعي المتوارث واللا انتظام الايقاعي الذي يخلقه الشاعر الفرد. من هنا تتداخل في شعره مكونات إيقاعية يمتنع ورودها في الشعر تبعا للمقاييس التعليمية السائدة في العروض.

إن حركة القصيدة لدى ادونيس من (فاعلن) الى (فعولن)، مثلا، تخلق مسافة توتر حادة لا على الصعيد الايقاعي وحسب، بل على صعيد البنية الكلية للقصيدة وتؤسس بذلك جو الشعرية الثري، كما يحدث في :

A ــ «أصل الغصن بالشطوط
وإذا ضاعت المرافيء واسودت الخطوط»

أو في :

B ــ «إننا ندفن النهار القتيل
إننا نكتسي برياح الفجيعه
غير أنا غداً نهز جذوع النخيل»[55]

في مكان آخر، قدمت دراسة مطولة للعلاقة البنوية بين حركة الايقاع ورؤيا القصيدة التي ينتمي اليها المقطع (A)، ولذلك سأناقش هنا المقطع (B) فقط.

يرد المقطع في قصيدة بعنوان «الصخرة العاشقة»، بعد افتتاح القصيدة بحركة انسيابية تنفح بلهجة الوصول بعد عناء الرحيل عبر مسافات شاقة وعرة. ويؤكد إهداء القصيدة الى يوسف الخال، رفيق ادونيس في رحلة الشعر العربي ورحلة مجلة **شعر**، هذا الحس بالسفر العنيد عبر مشقات قاسية. وتبدأ القصيدة لا في لحظة البدء أو في مسافة الطريق، بل لحظة النهاية، لحظة الوصول الى طرف الرحلة، في روعة انتصار المغامرة الطافحة بالتحدي. وفي هذه اللحظة يصبح الطريق الذي قطعه المغامرون الراحلون «صخرة عاشقة» متناغما تناغما كليا مع السائرين : يتوحد السائر بالمسير والطريق بطارقه :

«الرحيل انتهى والطريق
صخرة عاشقة».

وفي هذه الحركة، ينساب الايقاع متراميا، مديدا، تلعب فيه (فاعلن) بصورتها الكاملة وبالنبر على مقطعها الأول، دورها الكامل، مجسدة خطوات وئيدة متزنة متناسقة، متوازنة المسافات، لا حركة حدة فيها ولا اضطراب !

(— 0 — — 0 — 0 — 0 — 0 — — 00)
(— 0 — — 0 — 0 — — 0)

في هذا التكامل للايقاع والرؤيا، للمسافة النفسية والمسافة اللغوية حس بالقرار، كأن القصيدة تنتهي بدلا من أن تبدأ. بيد أن الحركة الثانية الآن تفاجيء هذا القرار ببداية حادة معلنة، إيقاعيا حتى لو لم تعلن دلاليا، أن النهاية ليست نهاية، وأن القرار ليس قرارا، وأن الوصول ليس بلوغا لسدرة المنتهي بل إن القرار لحظة هدوء مؤقتة في نقطة يبدأ لديها الفعل الحقيقي : كأن الرحيل نفسه لم يكن الفعل الحقيقي والمقصد، بل الطريق الى لحظة الفعل. هكذا يأتي المقطع (B) مجسدا حركة انشراخ حادة في الهدوء الساجي، وفعل عنف يبدأ اتجاها للقصيدة جديدا. ويتجسد ذلك كله في البنية الايقاعية متواشجة مع البنية الدلالية :

«إننا ندفن النهار القتيل»

فالفعل «ندفن» مليء بعنف لم تكن الحركة الاولى (التي وصفتها بأنها نهاية لا بداية) لتسمح بتوقعه، وهو يؤسس علاقة جديدة كل الجدة بين الـ «نا» وبيننا، من جهة، وبين الـ «نا» والأشياء من جهة اخرى. في الحركة الأولى ثمة تناغم عميق بين الـ «نا» والاشياء يصبح فيه الطريق صخرة عاشقة، أما هنا فان علاقة عنف وقتل تنشأ بين الـ «نا» والاشياء «ندفن» التي تتضمن القتل الذي مارسته الـ «نا» حتى قبل ان يأتي صريحا (النهار القتيل). ويقوم هذا التضاد في العلاقتين على تضاد أساسي بين بعدين لا وجود : المكان والزمان (الطريق والنهار).

هذا العنف الدلالي، هذا الانشراخ في سجوّ القصيدة، هذا التوتر الحاد بين الـ «نا» والعالم، يتجسد أيضا بصورة باهرة في انتقال الايقاع من حركته الاولى (فاعلن) الى نقيضها، بمعنى إيقاعي، (فعولن) وبشكل يمتنع في التعاليم العروضية التقليدية اي أن الايقاع ذاته يمر عبر حركة الانشراخ والعنف والتناقض، خالقا فجوة : مسافة توتر حادة تمنح بنية القصيدة طابعا من الحيوية والحركة هو نقيض مطلق لطابع القرارية في الحركة الاولى. وتأتي النقلة الايقاعية بالضبط بين الفعل الذي يجسد العنف وبين موضوع العنف «ندفن النهار»، وبعد هذا العنف والانشراخ يستحيل أن تعود القصيدة الى إيقاع القرارية، لذلك نجدها تتناوس بين ايقاع القرارية وايقاع العنف والاختراق، دون الوصول الى قرار. فهي تعود أولا الى (فاعلن):

«إننا نكتسي برياح الفجيعة»

لكنها سرعان ما تجسد انكسارا عن «فاعلن» يتواشج مع اللغة ذاتها بصورة مطلقة، اذ ترد «غير أن» التي تعلن الاستثناء والاضراب عما حدث اى العودة عن ايقاع (فاعلن) الى آخر. ويأتي الايقاع الآخر، في فعل حاد «تهز» تحدث لديه ايضا، مع حركة عنيفة، حركة العنف الايقاعي، فتنقلب (فاعلن) الى (فعولن) ثم تسيطر الاخيرة على بقية الحركة الايقاعية :

«غير أنا غداً نهزُّ جذوع النخيل»

(فاعلن فاعلن فعولن فعول فعول)

وحيث يرد فعل عنف، في حركة القصيدة الثالثة، يحدث هذا العنف الايقاعي؛ وتستمر القصيدة متوترة بين إيقاع القرارية والاستسلام (فاعلن) وإيقاع العنف والفعل الجديد المخترق :

«وغدا نغسل الاله الهزيل

فَعِلن فاعلن فعولن فعول

بدم الصاعقةْ

ونمُدُّ الخيوط الرفيعةْ

بين أجفاننا والطريق»

بيد أن ايقاع «فاعلن» ذاته لا يرد بتكامله الاساسي وتناسقه حتى مرة واحدة، بل يخضع لحركية حادة جديدة، اذ ترد (فعلن) في كل مرة يقتصر فيها البيت على (فاعلن) دون (فعولن) كما هو واضح في «بدم الصاعقة» و «نمدُّ»، او ترد (فاعلاتن) الاكثر ثقلا وحدة من (فاعلن) في نهاية البيت.

يحفل شعر ادونيس بهذه الحركات الايقاعية التي تمثل انتقالا من تشكيل إيقاعي أساسي الى تشكيل آخر لا بطريقة خارجية تؤدي الى استخدام بحرين مستقلين في مقطعين مستقلين من قصيدة، بل عن طريق الاختراق الحاد لبنية التشكل الايقاعي ذاته، ولعل بين أبرز الامثلة على مسافة التوتر التى يخلقها هذا الايقاع أن يكون ما يحدث في قصيدة «تحولات الصقر»،

حيث تبرز ظاهرة بنيوية مدهشة، حللتها بالتفصيل في مكان آخر، وأكتفي بالاشارة اليها بسرعة هنا.

20 ــ 1 تتشكل بنية «الصقر» إيقاعيا، من نسيج متشابك من العلاقات بين (فاعلن) و (فعولن) بحيث تشكل كل منهما شريحة كاملة قبل أن تأتي الاخرى لتشكل شريحتها الخاصة وتتداخل بين هذه الشرائح شرائح ايقاعية[57] تنبع من استخدام (مستفعلن) ويستمر هذا التناوب للشرائح عبر حركات القصيدة مجسدا تناوب الاصوات فيها وانتقالها مما يمكن أن يسمى «النجوى الداخلية» الى «الوصف» بحيث تكشف النجوى الداخلية عالم الذات (الصقر) في رحلة العبور المأساوية، مستخدمة إيقاع (فاعلن) (فعولن)، فيما يبلور «الوصف» الذات الخارجية (قريش) من خلال رؤيا الصقر لها، مستخدما إيقاع (مستفعلن) بادئاً دائما، مع ذلك، بالوحدة «فعول» (قريش).

في صلب هذا التناوب، يكتسب صوت الذات حدة مميزة خاصة، بحيث تتحول النجوى الداخلية الى يقينية بشموخ الذات وقدرتها على التجاوز. وحين تبرز هذه اليقينية تتغير لهجة الذات تغيرا كاملا، وتبرز ظاهرة ايقاعية عجيبة هي وقوع (مستفعلن) **وحدة اولى في بيت** تتألف بنيته من توالي (فاعلن) بعد (مستفعلن)، بالطريقة التالية :

«أعرف أن أجرح الرمل، أزرع في جرحه النخيلا
أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا»

بل إن اليقينية، والحدة في اللهجة، لتتجسدان أيضا في اختراق (فعولن) لبنية (فاعلن) كما هو واضح في البيت الثاني؛ بحيث يتشكل البيت الآن من توالي (مستفعلن فاعلن فعولن فعولن)، مخترقا كل تعاليم العروض التقليدي وخارجا على الانتظام الايقاعي الذي يفترضه التراث الشعري خروجا باهرا. وبهذا الخروج تخلق القصيدة فجوة : مسافة توتر حادة جدا بين التراث والابداع الفردي، فجوة تجسد، دلاليا، جوهر التجربة التي تنبع منها القصيدة : خروج الصقر (عبد الرحمن الداخل) من تاريخ الجماعة وانفصامه عنها وتأسيسه لعالمه الخاص ومملكته الخاصة، ولغته وايقاعه الخاصين.

خلال تنامي القصيدة، تتناوب الشرائح ايقاعيا نابعة دائما من إحدى التفعيلتين (فاعلن) أو (فعولن)؛ بيد أن الظاهرة الجذرية هي أنه كلما تجسد صوت الذات في لهجة يقينية تبدأ بفعل، اي كلما نسبت **الفعلية** الى الذات، تأتي (مستفعلن) بداية للبيت الذي يتشكل من (فاعلن) وترافق هذه الظاهرة ظاهرة اخرى : هي أن جميع مقاطع التمني التي تنسب الى الذات شهوة امتلاك المعرفة لتغيير العالم (وذلك نوع من الفاعلية على صعيد الرغبة) تتجسد في (مستفعلن) مشكلة شريحة كاملة، اي في الرجز :

«لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول...»

بيد أن المدهش بحق هو أن هذه الظواهر لا تنتهي بانتهاء قصيدة الصقر الاولى التي كتبت في ربيع 1962، بل تستمر في قصيدة الصقر الثانية «تحولات الصقر»(58) التي كتبت بين ايلول 1963 ـــ 1964 (اي بعد ذلك بعامين كاملين تقريبا). واذا تستمر هذه الظواهر عبر قصيدتين متباعدتين زمنيا الى هذه الدرجة وتشغلان معا 83 صفحة، فان التلاحم البنيوي للايقاع برؤيا القصيدة يبدو جليا وعميقا ومثيرا في آن واحد. لكن الدلالة الاعمق لذلك هي دلالة ارتباط الاختراق الايقاعي والمفعول الايقاعي عبر البنية الكلية للقصيدة **بالاختراق الرؤيوي والتحول في تجربتها : اي توحد الرؤيوي بالخروج الايقاعي**، وتحول كل منهما بدوره الى بنية موازية تجسد تجسيدا ساميا نشوء الفجوة : مسافة التوتر على صعيد الرؤيا وعلى صعيد الايقاع : علاقة الذات بالاخر وعلاقة الايقاع الفردي بالايقاع الجماعي ـــ علاقة الكلام (Parole) باللغة (Langue) متمثلين الآن لا لغويا فقط بل ايقاعيا أيضا.

21 ـــ بعد تحليل أنماط متعددة للفجوة في الفقرات السابقة، يمكن، مبدئيا، بلورة مفهوم الفجوة : مسافة التوتر في اطار مفهومين جوهريين في دراسة اللغة حددهما وطور تطبيقاتهما بشكل خاص تشومسكي في دراساته التوليدية والتحويلية، هما مفهوم **البنية السطحية والبنية العميقة** (deep Structure et surface structure)(59) واذ تمكن مثل هذه البلورة، فان الطبيعة البنيوية للشعرية تتأكد وتتعمق، بإمكانية وصفها خارج اطار المكونات المعزولة، ومن خلال بني كلية، هي أنصع دليل على كونها خصيصه بنيوية.

وباستخدام مفهومي تشومسكي، يمكن أن يقال : إن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية؛ وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق او النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (او تخف الى درجة الانعدام تقريبا) وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص. وبتوسيع هذا المفهوم، يمكن أن ننقل البنية العميقة والبنية السطحية من مستوى المكونات اللغوية الجزئية الى مستوى الدلالة، والايقاع، والتصور، والموقف، والرؤيا، واللهجة، ويمكن أن نسحب مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة من مستوى الجملة اللغوية الاولية الى مستوى النص الشعري الكامل. وبهذا الانسحاب يصبح جليا ان الفجوة التي تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نص كامل ليست وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي للنص فقط، بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه، والتضاد وثنائية الحضور والغياب، وأنساق الوزن والايقاع، وأنساق الصورة الشعرية،(60) والموقف الفكري او العقائدي، والرؤيا وتجليها في النص المكتمل. ومن هنا فان النص الشعري المتميز هو، باستمرار، نص من **الاحتمالات والامكانيات**، لا نص تقريري، نص يمتلك أبعادا لا تتكشف أبدا، وأبعادا لا تتكشف الا بعد لأي، وأبعادا تنكشف خطوة خطوة، لأنه جوهريا نص ينبني على فجوة : مسافة توتر بين بنيته السطحية وبنيته العميقة

وهذه الفجوة هي عالم الامكانيات والاحتمالات والظلال والايحاء والنغم الباطني الخفي، عالم التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية، ولغة التقرير المباشر كما سأوضح في فقرة قادمة.

22 ـــ الشعرية، اذن، وكما تبرزها الاستعوارات السابقة لابعادها، ليست خصيصة في الاشياء ذاتها، بل في تموضع الاشياء في فضاء من العلاقات(61) بدقة أكبر : لا شيء شعري؛ لا شيء يمتلك الشعرية. ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الاشياء : بين شيئين (فأكثر) ينتظمان، اولا، في علاقات تراصفية ومنسقية ثم، ثانيا، في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة افقيا وشاقوليا (وميلانيا) داخل النص الواحد، ثم ثالثا، في علاقات اضائية بين النص والإخر : الآخر بما هو المبدع، والعالم، والملتقي، وتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها.

هذه البنية هي ما أسميه الفجوة : مسافة التوتر. والشعرية وظيفة من وظائف هذه الفجوة ـــ متعددة الوظائف، ومن هذه البنية تنبع أهمية المكان والزمان في الشعرية وتاريخ الشعر، كل شعرية هي، تحديدا، اكتناه لعلاقات تتموضع في المكان او في الزمان او في كليهما. وفي عصور معينة تؤرخ الشعرية ذاتها بولهها بأحدهما او بكليهما معا.

الشعر الجاهلي مثلا، أرخ ذاته بولهه بالزمان اولا وبالمكان ثانيا : بتسمية المكان وتأطيره وتحديده وتجسيمه وبعثه في حياة متجددة، وباكتناه الزمان في حركة تغيره وتناوس فاعليته بين الولادة والموت، الخصب والجفاف وبانشباك الانسان في هذه الفاعلية وانشراكه ضمنها وقلق محاولته لتجاوزها رغم وعيه الطاغي بالمحال الذي ينتصب أمامه بسبب حتميتها ونهائيتها وسلطتها المطلقة، ثم في تجسد تجربة الزمان تجسدا باهرا في المكان بالدرجة الاولى. من هنا الاطلال ونحوها الى تجربة جذرية **توليدية** في الشعر الجاهلي بأكمله.

23 ـــ في مناقشتي للشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة : مسافة التوتر، قد يكون تشكل انطباع بأنني أميز الشعرية على صعيد البنية الكلية للنص. وثمة ما يبرر تشكل مثل هذا الانطباع، لأن معظم النماذج التي ناقشتها محتزة من قصائد كاملة.

بيد أن عملي النقدي بأكمله ينفي أنني أتبنى مثل هذا القصور، ويؤكد أن مفهوم العلائقية هو جوهر تصوري للنص الشعري، بل للنص الابداعي أيا كانت طبيعته.

لكن الدراسة التحليلية للنقاط التي أثيرها يصعب أن تتم هنا من خلال نصوص كاملة، خصوصا النصوص الطويلة، بسبب محدودية المجال. ثم ان أنماط الفجوة التي حددتها حتى الآن تتبلور في أجزاء من النص تسلم نفسها بسهولة لامكانية التحليل والتوضيح. غير أن الفجوة : مسافة التوتر تتشكل جوهريا على صعيد النص الكلي، قصيرا كان أو طويلا، لان كل نص يتحرك بين طرفي ثنائية ضدية (أو اكثر من ثنائية) من نمط وآخر، وسأخصص الفقرة التالية لاكتناه الفجوة على هذا الصعيد، من خلال نص كامل يقدم على قصره نموذجا للتحليل

ادونيــــس : «قفابنك»

«سار مهيار لا رغبة، لا اقتفاء
لصباح الصــور
بل كما يتحرك نسغ الشجـــر
لم يكن نجمة او طريق
كان مثل التموج مهوى وتيـــه
كان مثل النداءات مخنوقـــة
للحطـــام
للكتــاب الحطام
أسلمته مراياه
من أين يخـــرج
من سينــادي ؟
ما الذي يتهجى ؟
والمدى
لغة من هبـــاء
والكلام يقول الكلام.»

يبدأ النص بمكونات لغوية متجانسية على صعيد حقل الفاعلية وبنية التوقعات.

«سار + × (= مهيار) + طلبا لـ (= لا رغبة) + تكرار (= لا اقتفاء)

بيد أن المحور التراصفي سرعان ما ينكسر، خالقا فجوة : مسافة توتر حادة، على كلا الصعيدين المذكورين، بين العبارة التي تشكلت حتى الآن وبخاصة «اقتفاء» وبين العبارة الجديدة «الصباح الصور» ذلك أن الاقتفاء ذو حقل فاعلية، ويثير بنية توقعات ترتبط بما يمكن أن يقتفي (بسائر ما، بنجمة، بقائد، بما يترك أثرا). لكن النص يختار عنصرا يقع خارج حقل الفاعلية وبنية التوقعات معا هو «صباح الصور» وكذلك يتأسس التعبير «صباح الصور» ذاته على فجوة : مسافة توتر نابعة من العلاقة الناشئة الآن بين المكونين صباح + صور، اللذين لا يملكان تجانسا بالمعنى المحدد في مكان آخر.

بيد أن النص سرعان ما يستعيد تجانسه تركيبيا اولا، بادخال العنصر بل (لا ... بل) والصيغة كما + فعل (هو فعل حركة متجانس الفعل سار) وفي التعبير الجديد تجانس تام على صعيد دلالي، تركيبي (النسغ يوجد في الشجر، والنسغ يتحرك).

بيد أن الفجوة : مسافة التوتر تنشأ الآن من إنشاء علاقة بين حركة مهيار وحركة نسغ الشجر : ذلك أن ثمة تجانسا بينهما (كلاهما يتحرك حركة عفوية خالية من القصد) لكنهما ينتميان الى عالمين مختلفين، ولهما تركيب مختلف .، وطبيعة الحركة في كل منهما متغايرة،

وفضاءا حركتهما (الخارج / الداخل) متغايران. في التعابير التالية، ثمة بعدان : البعد الاول هو التجانس : «لم يكن نجمة أو طريق» تركيبيا ودلاليا، والبعد الثاني هو اللاتجانس النابع من الطبيعة الرمزية للنجمة والطريق كما يستخدمان هنا، ومن «كان مثل التموج» المتجانس تركيبيا، واللامتجانس من حيث علاقته بـ «بنجمة أو طريق» فهو لا يقف في علاقة تضاد معهما بصورة عادية لكنه مع ذلك يستخدم الآن في صيغة التضاد.

اشـــارات

1 ــ وجلي أن قيام الفكر النقدي العربي جوهريا على تحديدات في اطار الظاهرة المعزولة أدى الى اشكالات (وتخبطات أحيانا) في وصف الشعر او المواقف المتخذة من اتجاهات أدبية كاملة. بين أبرز هذه التخبطات تحديد الشعر بالوزن بدءا ثم الوصول الى مرحلة من التيه النقدي حين اصطدم هذا التحديد بمعطيات دينية تنبع من تأكيد تميز النص القرآني عن الشعر وانفراده بخصيصة خارجة على التصنيفات النقدية المعروفة عند العرب (الشعر والنثر). لقد وجد الدارسون، الباقلاني بينهم، أنفسهم ينفون أن القرآن شعر يواجهون في الوقت نفسه بآيات قرآنية موزونة تبعا لنظام الخليل. ولم يجد الباقلاني سبيلا الى تجاوز هذه المفارقة الا بالخروج على التحديد التقليدي للشعر بالوزن و «اكتشاف» عنصر آخر لابد من توفره لكي يكون الموزون شعرا، هو عنصر القصد والنية : اي قصد القائل الى اعطاء الموزون صفة الشعر. ولم يخرج الباقلاني بذلك عن المنهج النقدي فقط، بل مما هو نقدي الى ما هو **زا ــ نقدي**، فأدخل في تحديد الشعر عنصرا مستحيلا يقع خارج الشعر. ومن الجلي طبعا ان شرطه هذا شرط **موضعي** اي أنه اخترع لحالة خاصة هي حالة النص القرآني. فقد قبل الباقلاني كل ما كان موزونا على انه شعر دون أن يتساءل طبعا عن كون صاحبه قد قصد الى ان يكون ما يقوله شعرا أم لا. را. **اعجاز القرآن** (القاهرة د.ن) صص 52 ــ 53. وكان الجاحظ قد سبق الباقلاني الى مثل هذا الموقف. را. **البيان والتبيين** (القاهرة 19 1 /288)

2 ــ قد نستغرب الآن أن يكون الشعر قد حدد بالقافية فعلا. لكن ثمة تراثا نقديا عربيا عريقا يتبنى مثل هذا التحديد. ولا يقتصر الامر في هذا التراث على ادراج القافية بين العناصر المحددة للشعر كما هي الحال في تعريف قدامة بن جعفر المشهور للشعر «كلام موزون مقفى يدل على معنى» بل يصل أحيانا الى تحديد الشعر **اطلاقا** بالقافية .را مثلا، العبارة التالية : «القوافي هي التي فصلت بين الكلام والشعر لانه قد يقع الوزن الذي يكون شعرا في الكلام ولا يسمى شعرا حتى يقفى فلذلك حرصوا على ايضاح القافية وألزموها...» والرأي لابي الحسن محمد بن أحمد بن كيسان في كتاب **تلقيب القوافي وتقليب حركاتها**، مخطوط في مكتبة لايدن (Leaden) رقم Or 657.

3 ــ أو بين الشعرية والحلم كما فعلَ هربرت ريد (Reed) مثلا، والشعرية والسحر، كما هو متضمن في تصور العرب للشعرية باعتبارها تصدر عن سياطين الشعراء، وللشعراء بأنهم ينتمون الى وادي «عبقر»

4 ــ قبس Age of surrealisim الترجمة العربية، خالدة سعيد، عصر السريالية ط2 (بيروت 1981) ص 18.

5 ــ را An Introduction to Literary Semiotics
Eng. Trans. (Bloomington & London. 1978)

ورا. بشكل خاص، وصف زوجة ماندلستام (Mandelstan) لطريقة زوجها في تأليف الشعر ومظهره قبل «الارتقاء الشبحي الى الألفاظ» في :

George Steiner, on Difficulty
Paperback ed (Oxford, 1980) P. 163

6 ــ ثمة عدد كبير من الآراء التي تتحدث عما تسميه «العقلية الشعرية» بوصفها شيئا متميزا مختلفا نوعيا .را. مثلا G. S. Precoti
The Poetic Mind,
والدراسات التي كتبها شعراء كبار عن الشعر في Poets on poetry
ed. by Charles Norman (Now yark & London, 1962)

7 ــ قا. أيضا مع عبارة ألن تيت (Tate) أيا كانت فلسفة الشاعر، ومهما كان امتداد معناه واسعا... فانك ستعرفه عن طريق لغته؛ ان نوعية لغته هي الحد الساري لما لديه ليقوله ...» في سا. 358.

8 ــ : The Structure Of the Artistic Text
trans. (Ann Ardor, 1977)

9 ــ في Semiotics of Poetry
(Bloominton & London, 1978).

10 ــ را. دراسته الاساسية «Linguistics and Poetics»; in
Style in Language, ed. by T.E. Sebeok (Cambridge mass., 1960) P. 358

11 ــ في On Poetic Language, Eng- trans
(Lisse, 1976)

12 ــ را. مقالته «The Anatysis of Structure»
في : The Critical Moment
(London, 1964) P. 4.
والكتاب مجموعة دراسات تتناول اللحظة الحاضرة للنقد في اوروبا نشرت أصلا في ملحق التايمز الادبي عام 1963

13 ــ را. مثلا، الحكم الذي يطلقه على عظمة الادب وعلاقة النقد بحقول المعرفة الاخرى، قبس روبسن (W.W Robson) في مقالته :
«Are Pure Literary Values Enough»
في سا صص 48 ــ 49

14 ــ Structure du Langage poétique (Paris, 1966)

15 ــ The Poetics of Prose,
(Oxford, 1977), P. 35

16 ــ را. «شيء» في أبيات للبحتري وأبي تمام في دلائل الاعجاز ط م (القاهرة) «دراسته لاستخدام لفظة «أخدع» و «شيء»

17 ــ في ورد، ص

18 ــ را. توني بنيت (Bennett)
Formdlism and Marxism, (London, 1919) PP. 52 - 35

19 ــ وذلك ما تعنيه الملاحظة التي يوردها الآمدي : «إن من الاشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة» الموازنة (القاهرة 1961) ج 1، والعبارة منسوبة الى اسحق الموصلي.

20 ــ يبدو لي أن المصطلح «الهزة» بما يحمله من أبعاد نشوانية، جنسية، هو الاصلح لترجمة مصطلح بارت (Le Plaisir) في الكتاب الذي سيرد عنوانه، وان كان ثمة ترجمات اخرى معقولة مثل «الغبطة»، «المتعة» «اللذة» .را. Le Plaisir du texte-

وسأستخدم الترجمة الانكيزية : The Pleasure of the Texte (Now York 1975)

21 — را . A Theory of Literary Production, Eng. trans (Londong, 1978)

22 — قبس بنت في ورد، ص 106 ورا. أيضا كتابي إيغلتن :

Marxism and Literary Criticism,
(London , 1976) and Criticism and Ideology (London, 1976) P. 43

23 — را. Semiotike : Recherches Pourune Semanalyse

24 — او ما اسماه تودوروف «الاسقاط» (Projection) في ورد. صص 243 — 235. ورا. ايضا، مقالته «الشعرية»

تر. هاشم صالح، مواقف 33 (خريف 1978) صص 122 — 143

25 — را . مثلا،

Cultural Creation, Eng. trans,
(London, 19767, PP. 65 - 88

26 — قا. مثلا، مقارنة اليوت بين الشاعر والانسان العادي من حيث تلقيهما للتجربة وتعاملهما معها في : «Tradition and the Individual,»

in Selected Essays, 3rd ed. (London , 1951)

والترجمة العربية لمنح خوري في **الشعر بين نقاد ثلاثة** (بيروت، 1966 صص 74 — 87.

27 — ومثل هذا التصور يخالف تصور ياكوبسن الذي يقتصر المحور المنسقي لديه على اختيارات محددة، بيد أن الخلاف ينبع من موضوعي دراستينا : اللغة والشعر. فياكوبسن يستخدم المصطلح في وصف بنية اللغة في استخدامها العادي حيث يحوى المحور المنسقي الامكانيات المتعادلة فقط؛ أما في استخدامي له هنا، مطبقا على الشعر، فانه يحوي امكانيات لا محدودة. را. من أجل عمل ياكوبسن على الموضوع :

Roman Jakobson & Morris halle, Fundamentals of Langnage ed (The Hagne, 1971), PP. 72 - 76

28 — ادونيس، الآثار الكاملة، (بيروت، 1971) ج2 / 125

29 — بقدر ما يمكن التحدث عن الشعرية في تعبير محدود، او باعتبار هذا التعبير الآن كلا تاما لا جزءا من بنية أوسع. والبيتان الاصليان لعبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي (بيروت، 1979) ج1 / ص 168

30 — في قصيدته « Correspondances»

31 — را دراسة ريفاتير « The Discriptive Imagr, »
ep. esp. pp. 119 - 124

32 — را. **ورد**. ج1 / ص 259 حيث يقول : «لان للاستعارة حدا تصلح فيه؛ فاذا جاوزته فسدت وقبحت» وقوله أيضا، ص 241 معلقا على استعارة لابي تمام : «وحسبه بهذا خطأ وجهلا وتخليطا وخروجا عن العادات في المجازات والاستعارات» **ورا**. وكذلك، مبدأه النظري : «وانما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له اذا كان يقاربه، او يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه» ص. 25.

33 — را. القصيدة «The Coward,»

The Panguine Book of Spanish 'civil War Verse,
ed. by V. Cunningham (London, 1980), PP. 338 - 339

34 — را. حول هذه النقطة بشكل خاص دراسة الجرجاني للنظم في الاستعارة ورد . ص 114، 101

35 ـ في ورد، ج1 / ص 243

36 ـ سأتجاوز في هذه المقارنة البنية الايقاعية لكل من المقطعين وما ينتج عنها من تمايز؛ وسأناقش الوزن والايقاع في فقرة مستقلة قادمة

37 ـ را. دراستي المفصلة للقصيدة كاملة في **جدلية الخفاء والتجلي** ط2 (بيروت، 1981) الفصل الخامس.

38 ـ في ورد، ج1 / ص 4

39 ـ قبس، فاولي، **ورد** في الترجمة العربية ص 151.
ورا. وصف فاولي للصورة السريالية «كل شيء يشبه كل شيء أخر...» في **ورد** (الترجمة العربية) ص 146

40 ـ **ورد** ج 1 / ص 110

41 ـ **ورد** ج1 (ص 358 ـ 362)

42 ـ ولعل هذه السمة أن تكون بين أهم السمات المميزة لتعامل أبي الهندي وأبي نواس باعتبارهما ممثلين لروح الخروج والثورة، مع التراث المترسب النهائي. فهما لا يبطلان التراث او يلغيانه، بل يستخدمانه بصورة تخلخله وتعزعزع بنيته الثابتة وتجعل من مكوناته المقدسة مكونات مدنسة لبنية جديدة يقدسانها.
أخصص لهذه الظاهرة دراسة مستقلة وأكتفي بالتمثيل عليها الآن بالابيات التالية لأبي نواس :

«لم أبك في مجلس منصور — شوقاً الى الجنة والحور
لكن بكائي لبكا شادن — تقيه نفسي كل محذور

نتيج أنوار سماوية — قرين تقديس وتطهير
جوهره روح وأعراضه — قد ألفت من مارج النور»

ديوان أبي نواس، احمد عبد المجيد الغزالي (بيروت، د.ت) ص 392

«أثن على الخمر بالائها — وسمها أحسن أسمائها»

سا . ص 12

«وجاءت الرسل بأن آتنا — فجئتها والقلب مرعوب»

سا ص 267

«وعلمت أني في نعيم لا يحول ولا يزول»

سا. ص 270

«صار مصلانا أبا ريقنا — ونحرنا بنت العناقيد
للناس عيد عمهم واحد — وصار لي عيدان في عيد»

سا. ص 344

«مرحبا يا سمي من كلم الله وأدنى مكانه تقريبا
وشبيه الذي تلبث في السجن سنينا، وكان برا نجيبا
وابن قارى القرآن عضاً كما أنزل، قد سمت قلبي التعذيبا»

سا . ص 346

43 ـ في سا ص 244

44 ـ ديوان امرىء القيس (بيروت ص 196)

45 ـ را دراستي المفصلة
الهواجس الاساسية في الشعر (يصدر قريبا)

46 ــ را. **نقد الشعر** تحـ . محمد عبد المنعم خفاجي (القاهرة، 1979) ص 64

47 ــ **ديوان عروة بن الورد** (بيروت 1964) ص 21 والشطر الأخير في نسخة الديوان :
«وأحسو قراح الماء، والماء بارد»

48 ــ را. **أسرار البلاغة** تحـ هـ ريتر (استانبول 1954) صص 116 ــ 128 بشكل خاص

49 ــ **قا** . مثلا صورة رامبو «أيها الليل الثلجي الابيض» بالصور الشائعة لليل في الشعر القديم.

50 ــ **تر** . بول شاوول في **كتاب الشعر الفرنسي الحديث** (بيروت 1980) ص 59

51 ــ را. مثلا، دراسة فاولي للسريالية وتطويرها لمنطلقات رومانسية ورمزية لترى تطور تاريخ الفجوة واتساعها ورد (في الترجمة العربية) صص 143 ــ 148

52 ــ **قبس** بلا نشارد في :

M.E. Blanchard
Dzscription, Sign, Self, Desire (The Hahue, 1980) , PP. 172-173

53 ــ **قيس** كورتي في ورد، ص 79. ومن هذا المنظور نستطيع أن نفهم تطور الرواية والمسرحية في المجتمع الرأسمالي الحديث كما يصفه لوسيان غولدمن باعتباره تاريخا لاتساع الفجوة القائمة بين الفنان والعالم را. **ورد** صص 76 ــ 88

54 ــ را كما أبو ديب في **البنية الايقاعية للشعر العربي** ط2 (بيروت 1981) الفصل الثالث

55 ــ **ورد** ، ج1 / ص 478.

56 ــ هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرماح
جسدي يتدحرج والموت حوذيه والرياح
جئت تتدلى ومرثية.
وكأن النهار
حجر يثقب الحياة
وكأن النهار
عربات من الدمع

غير رنينك يا صوت
أسمع صوت الفرات

«قريش ...
قافلة تبحر صوب الهند
تحمل من أفريقيا، من آسيا للهند،
تحمل نار المجد.»
... والسماء على الجرح ملصوقة والضفاف
تتهامس ، تلتف :
بيني وبين الضفات
لغة، بيننا حوار.
أعرف أن أجرح الرمل، أزرع في جرحه النخيلا
أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا

والطريق يدحرج أهواله ويضيق
والطريق مرايا
كتب ومريا.»

57 ــ سا ج 2 / صص 27 ــ 42

58 ــ سا. ج2 / صص 43 ــ 110 وقد رقمت القصيدتان (1)، (2) فهما تشكلان عملا واحدا.

59 ــ يقول تشومسكي ان اللسانيات الحديثة افترضت قيام التطابق الكلي بين هاتين البنيتين أما دراساته هو فإنها تظهر التفاوت بينهما، ويبدو لي أن درجة التفاوت التي تجلوها دراساته ضئيلة لانه بشكل عام يدرس جملا عادية ضمن الاستخدام اليومي للغة، أما حيث يدرس جملا خارجة على ذلك فان درجة التفاوت (أو الفجوة) تزداد حدة، وفي لغة الشعر تصبح الفجوة أساسا فعليا للكتابة را.
Aspects of the Theory of Syntax (Cambridge, Mass, 1965) PP. 16-17

60 ــ را. مثلا، الفجوة القائمة بين البنية السطحية والبنية العميقة في قصيدة «أبي الهندي»
«لما رأيت الديك صاح بسحرة وتوسط النسران بطن العقرب»
كما تكشفها الدراسة التحليلية لدلالات بنية الصور الحيوانية والعلاقات التي تجسدها بين الفرد والجماعة **ديوان أبي الهندي**، جمع يحي الجبوري (بغداد، 1971) ص 15

61 ــ يعبر بنيت عن مفهوم مشابه للادبية (Literariness) بشكل عام، في نقاشه لمفاهيم الاشكاليين الروس ونظرتهم الى التغير الذي يطرأ على النص الادبي بحكم علاقته بالنصوص الاخرى عند ظهور أشكال أدبية جديدة، بقوله أن الادبية تكمن «لا في النص بل في العلاقات عبر النصية القائمة بين النصوص وضمن النصوص. والادبية ليست شيئا أو جوهرا يمتلكه النص بل وظيفة ادائية يحققها النص» را. ورد صص 59 ــ 60.

مجلة «المقدمة»

انضافت الى المجلات المغربية مبادرة أخرى هي «المقدمة» يديرها عبد الرحيم البوعزاوي، وتهتم بالبحث والابداع والحوار الديمقراطي. وباعتقادنا أن تعدد المجلات في هذه الفترة من اتساع الانتاج الثقافي المكتوب بالعربية في المغرب يحمل العديد من الايجابيات، لأنه يستطيع أن يستوعب وفرة الانتاج أولا، ويترك باب الحوار مفتوحا باستمرار ثانيا.

تميز العدد الأول من «المقدمة» بالاخراج الجميل، وبتنوع في المحاور، وبمستويات في الخطاب، والغلاف من إنجاز الفنان محمد شعبة.

من مواد العدد : بيان المقدمة ــ حول قانون المالية لسنة 82، (الزيدي عمر)، 11 يناير 1944، ذكرى وطنية أم ذكرى «استقلالية» (أحمد علوش)، قراءة أولية لـ «مشروع وإصلاح التعليم العالي» (لمياء الوليد). والمحور الخاص للعدد حول المسألة الثقافية ساهم فيه كل من عبد اللطيف اللعبي، وعبد الله زريقة، وفريد الزاهي، والياس ادريس، وأحمد علوش، ومحمد حيتوم، واكويندى سالم، اضافة الى حوار مع زهير الذاودي حول «الاختلاف الفكري والثقافي» مدخل للاختلاف السياسي»، وعروض خاصة بأطروحات جامعية (التكنولوجيا / الديمقراطية ومستقبل المرأة ــ فاطمة المرنيسي) (حول «التشكل الاجتماعي في الاسلام» ــ الزيدي عمر). هناك أيضا : أوراق من مفكرة مواطن غادر السجن الخصوصي (محمد البكراوي)، رسالة الى محمد الاشعري (عبد اللطيف اللعبي)، ومن متابعات المجلة قراءة في كتب مغربية، ووضع الحريات في المغرب.

«الثقافة الجديدة»

نجيـــب العـــوفي

جدل العين والذاكرة في مجموعة (اللوز المر)

إنك تنتسب لأرض مخادعة، لا تستطيع منحك سلاماً، ولكي تثق بك هذه الأرض، يجب أن تحاسب تاريخك، أن تنتهي من اختصاره في كلمة. أنت تحترق بأخطائك، ولقد انتهيت، كما انتهت سجائرك. فماذا تريد إذن، موتك أم حياتك ؟!

اللوز المر.ص. 26

— 1 —

تشتمل مجموعة (اللوز المر) لمحمد الهرادي على عشر قصص. تسع منها تُصنف مبدئياً وآلياً في خانة القصة القصيرة (العقاب ــ الفاتحة ــ المسيرة ــ الظهيرة ــ مجرد قصة ــ العين والنافذة ــ البكاء ــ الحسيمة ــ ما العمل). وواحدة تشكل استثناء وتتأبى مثل هذا التصنيف، وهي (اللوز المر) التي تسم المجموعة بعنوانها، وتغطي أكثر من نصف حجم المجموعة (80 صفحة من مجموع 132)، الشيء الذي يستثير بدءاً، الإشكال التالي: هل هي قصة قصيرة أم رواية ؟! علماً بأن كلمة (قصص) التي تتصدر المجموعة لا تخلو، بحكم الاستعمال المتواتر، من غموض اصطلاحي، ولا تقدم تحديداً جامعاً مانعاً لنصوص المجموعة. إن الكثافة الكمية لـ (اللوز المر) التي استتلّت، بالضرورة، كثافة كيفية بنيوية سواء على مستوىٰ الأشخاص أو الوقائع أو الأزمنة أو الأمكنة أو الرؤى، تتجاوز بها تخوم القصة القصيرة لكن من غير أن ترقى بها الى تخوم الرواية، فبقيت تتحرك على خط الهدنة الفاصل بين الفنين، مترددة بين الإحجام والإقدام، بين الانحصار في كبسولة القصة القصيرة والانتشار في فضاء الرواية. ومن ثم لا نجد غضاضة في إطلاق مصطلح (قصة) على (اللوز المر)، وهو مصطلح يلابس ويناظر، في الغالب، مصطلحاً مماثلًا آخر هو (الرواية القصيرة)، آخذين بعين الاعتبار التراتبية السائدة، حتى الآن، بصدد الخطاب الحكائي (أقصوصة ــ قصة قصيرة ــ قصة / رواية قصيرة ــ رواية).

ووفق هذه النتيجة، توظف المجموعة قالبين متمايزين وتختبر على صعيد (اللوز المر) مهاراتها الحكائية، طموحا الى الخروج من كبسولة القصة القصيرة والدخول في حوار أطول نَفَساً وأبعد غوراً مع هموم الكتابة والواقع. وتقديم الكاتب قصة (اللوز المر) على القصص القصيرة التسع، توكيد ضمني، لاشك، لهذا الطموح.

والجدير بالذكر، أن الإشكال التقني الذي تطرحه هذه القصة هنا، طُرح وما يزال يُطرح بموازاة نصوص قصصية قدمها أصحابها برسم الرواية، رغم خلوها من الحساسية الروائية، وعدم استكمالها شرائط وأسباب الفن الروائي، الذي اعتبره هيجل رديفاً ووريثاً للملحمة (حاجز الثلج ــ المرأة والوردة ــ أرصفة وجدران ــ الأفعى والبحر ــ قبور في الماء ــ زمن بين الولادة والحلم ــ أبراج المدينة ــ دهاليز الحبس القديم ــ الغد والغضب...) إن أغلب هذه النصوص لا تكاد تختلف حجماً وبناء عن قصة (اللوز المر)، ومع ذلك تسلقت سُلّم الرواية اقتساراً وابتساراً. وكان التوقيع بمصطلح (رواية) على أغلفة هذه النصوص يشبه، الى حد كبير، التوقيع على شيكات بدون رصيد.

— 2 —

تستثمر مجموعة (اللوز المر)، رؤية ونسيجاً، فاعليتين رئيستين: فاعلية العين وفاعلية الذاكرة. من خلال هاتين الفاعليتين ــ الوسيطين تلتقط المجموعة مادتها، ومن خلالهما كذلك تعيد تشكيل وصهر هذه المادة. إنهما الوريدان اللذان يغذيان أوصال المجموعة ويحركان، بالتحامهما، وتائر القول والدلالة فيها. تمتلك العين فاعلية التبصر البراني واقتحام مفردات وفسيفساء الخارج. وتمتلك الذاكرة فاعلية التبصر الجواني واقتحام مفردات وفسيفساء الداخل. وبصيغة أخرى، تتحدث العين في المجموعة بلغة المكان الحسية، وتتحدث الذاكرة فيها بلغة الزمان النفسية. والعلاقة بين الطرفين، هي علاقة جدلية متشارطة تغدو فيها العين والذاكرة، المكان والزمان الحسي والنفسي، شبكة متداخلة الخيوط. فسطح المجموعة هو صميم عمقها وعمقها هو صميم سطحها. بحيث يمكن أن نقول بأن حركة العين تشكل البنية العميقة للمجموعة أو لذاكرتها، كما أن حركة الذاكرة تشكل البنية العميقة للمجموعة لعينها، ولعل هذا المزج بين الحركتين وطريقة هذا المزْج، هو ما يميز المجموعة ويستثير انتباه قارئها، وليس مجرد الاستخدام الصرف للحركتين. ذلك أن فاعليتي العين والذاكرة تُعتبران ركنين ركينين في كثير من النصوص الأدبية، شعرية كانت أم حكائية، فهما مرتع النشاط اللغوي في النص ومجاله الحيوي. وتبقى كيفية توظيف هاتين الفاعليتين ومدى القدرة على تذويبهما في فاعلية متسقة وواحدة، هو السؤال ــ المحك الذي يجابه النص. وفي مجال القص، بمختلف أشكاله، كثيراً ما نلاحظ ورود هاتين الفاعليتين متخارجتين ومنفصمتين، وتتحرك إحداهما بموازاة الثانية لا ضمنها. وفي أحيان أخرى نلاحظ هيمنة إحداهما على الثانية، كأن تهيمن العين على النص وتشكل محوره الأساسي (ادريس الخوري نموذجاً)، أو تهيمن الذاكرة على النص وتشكل محوره الأساسي (أحمد المديني نموذجاً). ولا نزعم هنا أن نصوص (اللوز المر) قد أفلحت في تحقيق هذه المعادلة الصعبة واجترحت مالم تجترحه النصوص الأخرى، كل ما في الأمر، أنها حاولت أن تلغي المسافة أو تقرب الشقة بين العين والذاكرة، وأن تجعل احداهما تتحرك على مْهَاد الأخرى وأظهرت رغبة عميقة في إنجاز هذا المطلب.

وانطلاقا من هذه المحاولة ـــ الرغبة فإن المجموعة تقوم بخلخلة القوانين السائدة في النص القصصي، وبَعْثرة عناصره من أُجل اعادة إنتاج جديدة وخاصة لهذه القوانين والعناصر. وهي عملية تترجم وتؤكد، في العمق، نزوعاً ضمنياً الى خلخلة قوانين الواقع نفسه وبعثرة عناصره من أجل إعادة إنتاج جديدة وخاصة له، تسمح بفهمه واكتناهه وتنسجم ونمط الرؤية الفكرية أو الايديولوجية المتحكمة في آلية الكتابة.

وهكذا تجنح نصوص المجموعة الى :

— خلخلة منطق الزمان = تزامن.
— خلخلة منطق المكان = تماكن.
— خلخلة منطق الكتابة القصصية = تداخل النسقين الحكائي والشعري.
— خلخلة منطق العقل والشعور = تداخل الواقعي والتخيلي، الحسي والنفسي، الشعوري واللاشعوري.

إن هذه الخلخلة الشكلية أو لنقل التجريبية، لا توحي بالبراءة والحياد، ولا يمكن أن تؤخذ على عواهنها وتُقرأ شكلياً كلعبة تقنية صرف. إنها تشخيص وتَنْبِئة لما يمور في البنية العميقة للمجموعة، وآية على الخلخلة التي تعتري هذه البنية. آية على المعاناة المزدوجة : الايديولوجية والفنية، التي تستوطن أطواء المجموعة وتختلج عبر سطورها، متناوحة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، سواء على صعيد الواقع أو على صعيد الكتابة. لذلك نلاحظ تماساً بين نصوص المجموعة واتساقاً مطّرداً فيما بينها، يتجليان من خلال :

— وحدة السيماء النفسية والفكرية والسلوكية للراوي.
— وحدة الفضاء القصصي.
— وحدة المعنى أو المغزى.
— وحدة البنية القصصية ووسائط التعبير الفنية.
— وحدة المنظور الفكري.

الشيء الذي يجعل من نصوص المجموعة ووحداتها، مشاهد متماثلة ومتقاطعة تنْسِل من بين أهداب العين وأهداب الذاكرة. وسنحاول أن نترجم هذه الملاحظات النظرية عملياً، من خلال ملامستنا لثلاثة مفاصل في المجموعة :

أ) شبكة الاشخاص
ب) آلية القص
ج) فضاء الامكنة.

أ) شبكة الاشخاص :

تتمطط شبكة الاشخاص في قصة (اللوز المر) وتتوالى المواقع والمواقف من منظور متسع، يسمح لها بحرية نسبية في التحرك أفقيا وعموديا، مكانياً وزمانياً، من حيث تتقلص شبكة الاشخاص ويضيف هامش الحرية المتاح للمواقع والمواقف في القصص القصيرة التسع. وهذا أمر بديهي تمليه قوانين الشكل وشروطه.

وسواء تمططت شبكة الاشخاص أو تقلصت، فإن شخصية الراوي هي المهيمنة بانفعلاتها وأفعالها، ورؤيته هي الثاوية أو المنتشرة في صلب ما يروى. ويسفر الراوي عن نفسه بضمير المتكلم في ستة نصوص (اللوز المر ـــ الظهيرة ـــ مجرد قصة ـــ العين والنافذة ـــ الحسيمة ـــ ما العمل). ويتقنّع بضمير الغائب في قصتي (العقاب ـــ الفاتحة). وتبتعد قصتان عن المجال المغناطيسي للذات الراوية وهما (المسيرة ـــ البكاء). وتلعب الذاكرة دوراً رئيساً في جلاء وبَنْيَنة الاشخاص داخل المجموعة، وذلك لارتباطها بعالم الدواخل وكشفها عن الهويات وخبايا السرائر، من حيث تقوم العين بوظيفة مساعدة وتكميلية لدور الذاكرة، أو تتحول بدورها إلى ذاكرة بصيرة تستعيد وضع الاشياء والاحداث.

وإذا كان الراوي هو الشخص المهيمن دون منازع عبر سبع قصص قصيرة، فإن هيمنته تفقد إطلاقيتها ونفوذها في قصة (اللوز المر)، حيث تزاحمه الموقع شخصية خدّي، الفتاة التي تخيم بطيفها الاسطوري على فضاء القصة، وتمثل الحضور والغياب فيها. ومن نحو آخر، تتبوأ سبتة، كبطولة مكانية، موقعاً لا يقل أهمية عن ذاك الذي تتبوؤه البطولة الشخصية، وتبدو طرفاً ثالثاً في النزاع على بؤرة القصة ومركز ثقلها، لا كبعد طوبوغرافي صرف، بل كبعد رمزي ودلالي أيضاً. علماً بأن شبكة الاشخاص العامة في القصة تتكون وتتسلسل على النحو التالي :

الراوي ـــ خدي ـــ السوسي ـــ الاب ـــ الحاجة ـــ يوسف ـــ الحراس ـــ الجنود ـــ الشرطة ـــ الطلبة ـــ شخوص نكرة.. وهذه الشبكة تتصل وتتمفصل من خلال محور خدي من جهة، ومحور سبتة من جهة ثانية.

ومن ثم نجد أنفسنا تلقاء احتمالات ثلاثة :

الاحتمال الاول، ترجح فيه كفة الراوي ويغدو مناط النص وبؤرته، نظراً لحضور الوجودي واللغوي داخل النص. والاحتمال الثاني، ترجح فيه كفة خدّي وتغدو مناط النص وبؤرته، نظراً لكونها تمثل الهاجس المسيطر على ذاكرة النص والاشخاص. أو بعبارة، تمثل الضوء وبقية الشخصيات تمثل الفَراش. والاحتمال الثالث، ترجح فيح كفة سبتة ـــ المكان، وتغدو مناط النص وبؤرته، نظراً لكونها تمثل ثابتاً بنيوياً أساسياً في النص، وتقوم بتأطير وإضاءة العمق الدلالي له.

وقبل أن نحسم بين هذه الاحتمالات، سنحاول الاقتراب من أهم رموز القصة وتحسُّس هوياتها، والإصغاء إلى بعض ما تقول أو بعض ما تهجس به :

1) الراوي :

— علي أن أطيق وجودي حتى لا أملأه بالبكاء. ص. 20

— ماذا أريد بالضبط ؟ إنني أبحث عن شيء ما. لكنني غير قادر على تحديده بكلمة. ص 28

— هل يوجد وطن بالنسبة لي. ص. 28

— مساء، وحيداً في الغرفة، كنت أكثر منها ضيقاً بنفسي السوداء. ص. 38

— أرى نفسي مهموماً أرقب من نافذتي تلك الشمس التي لم تطلع بعد... ص 45

— دعوني أتبول على حصانة مدينتكم. دعوني أقتلع الهوائيات وأضرم ناراً صغيرة كي استدفيء. أريد أن أستريح. ص 80

2) خدي :

— فربما تكون خدي أو شبيهاتها، جزءاً من استمرارية لغز الكون، الذي لن أحيط به يوماً. ص 6

— كيف أنقل خدي إلى جوارحي ؟ نحو السكة التي تنزلق نحو الجنوب كي تستعيد بكارتها ؟ لكن ذلك ليس ممكناً. فهنا يقف حارسان : إسباني ومغربي. ص 8

— لقد تمرست بخدي ولست أعرف امرأة أعسر منالاً منها. ص. 38

— إنها لم تكن متعالية فقط، على الجميع، بل كانت حزينة أيضاً، وجريحة جرحاً روحياً. ص 39

— فهي الملك المتواتر لجميع الاجيال. ص 47

— خدي. اسم بلا دلالة. ومع ذلك يؤدي وظيفة تشبه السحر. ص 72

3) سبتة :

— ولكنك الآن في سبتة. مدينة هي لك، وليست لك، في نفس الوقت. ص .40

— هي زجاجة الجغرافيا والتاريخ. ص. 43

— إنها سوق كونية. حلقة من سلسلة مدن شبيهة. إنها مدينة ورمز إجرامي. مدينة لا أعرف لم أتيت إليها. لأتعلم منها، أم لأنسى ما قد تعلمته في الرباط. ص 43

ـ لا ترتوي من المال ولا تطلع عليها الشمس..هي أفيون المغاربة والاسبان معاً. صـ 44

ـ إنها عملة ذات قيمة. عملة تصلح للرهان. وأحياناً تكون قابلة للمقايضة..إنها كل شيء ولا شيء... ولا يمكن أن يكون لها نقيض الآن. ولكني لا أدري. أيستمر هذا زمناً طويلاً، أم سنفتح عيوننا ذات ظهيرة لنجدها قد احترقت ؟ ص. 44 ـ 45

4) السوسي :

ـ وفكرت أن السوسي يعيش غربته أيضاً في سبتة. صـ 40

ـ وسواء كنت هنا أو هناك، في الرباط أو سبتة، فإن خدي هي الهواء الذي يتغذى به سقوطي. صـ 47

ـ إنها الحمى ما أشكو. الهذيان والرعب المستمر. وها قد انتهت الكوميديا، وتعلمت كثيراً، وعرفت ما أريد وما لا أريد. ولست أريد الآن سوى كأس أخرى. صـ 48

ـ وفكرت أن كل السماوات مظلمة. كل السماوات مظلمة الآن، هنا أو هناك، وكذلك كانت شمس خدي تختفي من سماواتي. صـ 51

ـ لقد اقتنعت ذات يوم ببعض الأفكار، عشت بسببها أشد التجارب قسوة. صـ 59.

تسمح لنا هذه الشواهد السياقية الدالة باستنتاج الملاحظات التالية :

1) إن المنولوج هو القاسم المشترك بين هذه الشواهد، وهو الوتر الاثير والساخن الذي تعزف عليه الشخصيات الرئيسية في القصة، والمرآة الشفافة التي تجلو كوامنها وهواجسها (اكتفينا بالاصغاء إلى بعض شجون الراوي والسوسي ولم نر ضرورة لمواصلة الاصغاء إلى شجون الاب. من صـ. 67 إلى صـ. 71). ومعنى هذا أن الذاكرة تشكل مجالًا حيوياً واسعاً لتحرك الاشخاص وتحرك السياق القصصي، استتباعاً، في اتجاهات متقاطعة ومتداخلة سواء من حيث المكان أو الزمان أو الرؤية، بحيث يفقد السرد خيطيته ويتحول إلى خيوط سردية متناوبة ومتشابكة.

2) نتيجة لما سبق، فإن الاشخاص مضاءون من الداخل أكثر مما هم مضاءون من الخارج، ونتعرف إليهم سيكولوجياً أكثر مما نتعرف إليهم فيزيقياً. وتبقى فاعلية العين الرائية منحصرة في مسح وتشخيص المشاهد والاشياء، وهيْكلة التداعيات والمنولوجات. أي أن حركة الذاكرة تتجه صوب الداخل عمودياً، وتتجه حركة العين صوب الخارج أفقياً ونظراً لاكتظاظ الداخل وتوتر إيقاعه، تصبح للذاكرة، هنا، دالة على العين ويطغى المشهد النفسي على المشهد الحسي، وتتحول الباصرة إلى بصيرة.

3) إن المعاناة هي القاسم المشترك الثاني الذي تشفُّ عنه الشواهد الآنفة ويُجانس بين الشخصيات الرئيسية في القصة، أو قل هي القاسم المشترك الاكبر الذي تشف عنه المجموعة ويجانس بين نصوصها كانعكاس لرؤية شقية ومأساوية لما يلتطم به الواقع من تناقضات وإشكالات. ومن ثم يبدو الاشخاص محبطين، قانطين، متوترين وناقمين، يصبون جام ثورتهم الكسيحة والعشوائية على الرؤوس، ويناصبون الواقع العداوة والبغضاء، ويبدو الافق الذي يتحركون أو يدلجون فيه، أفقاً حالكاً ومسدوداً.

4) إن خدّي وسبتة تتداخلان فيما بينهما لتشكلا، عمقياً، المعزوفة الاساسية في القصة والمضخة المحركة لها. إنهما حاضرتان باستمرار في السياق، وثاويتان في صلبه، حتى في لحظات صنمتهما وإضمارهما، وكلاهما يبدو لغزاً محيراً وإشكالًا مضنياً. كلاهما يتحرك في سديم أسطوري غامض ويستعصي على القطاف والمنال. لذلك لا نتحرج من النظر إلى خدي وسبتة كأقنوم واحد في القصة، ولا نشتط في التأويل إذا اعتبرنا خدي رديفاً رمزياً لسبتة، واعتبرنا سبتة رديفاً رمزياً للوطن، وبالتالي اعتبرنا خدي هي المعادل الموضوعي الاصغر للوطن. خصوصاً وأن الذاكرة الإيديولوجية تنبض داخل النص، أحياناً، نبضاً مسموعاً يزكي هذا التأويل :

ــ ولكنني أعرف أن أطفال الكلية في الرباط لا يعرفون خدي تمام المعرفة، إنهم شبان يتسكعون ساعات الغسق حول حدائق الفيلات مع أفكارهم المريضة. يشربون قهوة رديئة في (شاتوبريان) ويستطيعون بصبر نادر أن يقنعوك أن النقابة لا جدوى منها. صـ. 45

ــ إنني مريض بسبتة كمرضي بخدي، فهي الملك المتواتر لجميع الاجيال. صـ. 47

ومن ثم نعتبر الاقنوم خدي ــ سبتة هو البؤرة المركزية لقصة (اللوز المر)، ونعتبر الوطن هو العمق الدلالي الكتيم للقصة.

وفق الشكل التالي :

خدي ــ خدي ــ الوطن ــ سبتة ــ الرواي ــ الاب ــ يوسف ــ الجنود ــ الطلبة ــ نكرات ــ الشرطة ــ الحراس ــ الحاجة ــ السوسي

وفي القصص السبع (العقاب ــ الفاتحة ــ الظهيرة ــ مجرد قصة ــ العين والنافذة ــ الحسيمة ــ ما العمل) يحتل الراوي، كما سبق، محور النص وقطب دائرته، إن بضمير المتكلم غالباً أو بضمير الغائب نزراً، وتُوظف عناصر النص ومفرداته لنفض مكنون الراوي وتجلية همومه وهواجسه. وهنا نزداد منه اقتراباً وتحسساً، ونسبر أغواره الدفينة :

ــ مرت ساعة. وكان الوقت قد جاوز منتصف الليل بكثير. وضع إصبعه وسط كأس الجعة المليء ومصه..لا شيء الآن سوى الكأس...غرق في وحدته وتذكر أحباءه. ص. 84 ــ 85

ــ وغرق في غيبوبة مكتشفاً طفولته، ثمة ضباب، رؤية مشوشة للاشياء. رائحة غبار تملأ خياشيمه وحلم مزيف يشبه الحقيقة وألم في المحجرين، وغياب كلي... صـ. 92

ــ فروعت وهاجت أمواجي. ورمت الفكاك فما استطعت. وابتهلت مستجيراً أن أنقذوني. صـ 110

ــ ولم أملك تلك اللحظة سوى أن أبصق. أن أقذف بصقة حقيقية على وجه المدينة. فافعل مثلي إذا شئت. ص. 118

ــ مالت بي الارض. كدت أسقط. تراقصت قدماي. ثم بدأت أعدو. حين تملكني التعب، وقفت. أخذت أركض دون جدوى. لان رائحة الموت تتبعني. صـ 131

يمثل هذه اللواعج الكظيمة والنفثات المحرورة تكاد مجموعة (اللوز المر) تصبح، والتشبيه للكاتب، (مثل مبكى سري، مثل محراب سجلت عليه هموم بشرية بإمعان وحذق). كل ما في الامر أن الهموم المنفوثة هنا، تبدو ذاتوية ومجهرية إلى حد كبير. صحيح أنها تحيل إلى منظومة من الهموم التاريخية أوسع وأعمق. لكن الصحيح أيضاً أنها تحيل إلى منظومة ذهنية عصابية تتسم بقدر كبير من الشقاوة والقلق، وتنتقي، من ثم، زاوية نظر منكسرة وضيقة لمعاينة الواقع وقراءته. إن نصوص (اللوز المر)، على هذا النحو، هتك دقيق لحجاب الذات والموضوع، ونهش عميق لاورام الداخل والخارج. لكنهما هتك ونهش غنائيان ومازوشيان ينمان عن ذاكرة انفعالية وموتورة أكثر مما ينمان عن وعي متماسك ومتبصر. من هنا تطفح المجموعة بالغنائية، والسوداوية، والسخرية الاستفزازية، بل وبالشجب الصراح والتقريع السافر :

ــ أنظر إلى هؤلاء الناس. أكشف عن أفكارهم وعن عوراتهم بأية طريقة. وإذا اضطرت أن تسلخ أبدانهم وتشرحها، ستجدها مليئة بالبراز ولا شيء آخر. صـ. 71

ــ فهذه أصواتهم وهذا شخيرهم وحزاقهم. صـ. 109

ــ إنهم يتكلمون عن رائحة الطعام الشهي، بهارات ثوم، معدنوس، أجساد نساء مرقدة في الخل منذ عام 67. 131.

ومن هنا أيضاً، تبدو أغلب الشخصيات في القصص القصيرة التسع، وفي مقدمتها

الراوي، على غرار شخصيات (اللوز المر)، منخلعة، محبطة ومهزومة، يطاردها الاختناق أو الاضطهاد أو البؤس أو القتل أو الجنس.

إن شبكة الشخصيات في القصص القصيرة التسع تتكون على النحو التالي : الراوي ــ فتيات ونساء ــ مناضلون مهزومون ــ حراس ــ جنود ــ شرطة ــ تجار ــ قائد ــ سجناء ــ عمال ــ أطفال ــ رواد المقهى والبار..

ويمكن أن نميز ضمن هذه الشبكة بين نمطين من الشخصيات : نمط الشخصيات الفاعلة أو المعيقة ونمط الشخصيات المفعول بها أو المعاقة. النمط الاول تمثله رموز السلطة : الشرطة ــ الحراس ــ الجنود ــ القائد ــ التجار. والنمط الثاني تمثله الشخصيات الباقية كرموز اجتماعية متنوعة. وليس ثمة تفاهم أو تعايش بين النمطين. بل ثمة توجس وتوتر يصلان أحياناً إلى درجة عالية من القسوة والدرامية، عبر سلسلة من أعمال العنف والقمع والإرهاب :

ــ سقط شخص فجأة فعرقل سيرا لموكب. التهمت السياط الجسد فلم يرتعش. أطلق أنة ضعيفة وفتح عينيه. نزل الحارس من على الحصان وفحص الرجل بقدميه. صـ. 98

ــ كانت الهرواة تنزل ولا يخلد للنوم، ثم يبتلع الماء ويظن أن الامر خرافة. ولم يصدق أنهم يمنعونه من النوم ولا يمنعونه من شرب الماء. صـ. 93

ــ يقول إنهم دقوا أصابعه بالمسامير. جعلوه يأكل الخبز والماء أزيد من شهر. ص. 115

ويمكن القول بأن أهم الاحداث والوقائع التي ترتطم بها الرموز الاجتماعية في المجموعة، لا تكاد تنفصل عن محاور الهروب والقمع والعنف والحصار. وهذا يجعل زمام الفعل والمبادرة في قبضة رموز السلطة، في حين ينفلت هذا الزمام من قبضة الرموز الاجتماعية الاخرى. وتبدو الرموز الاولى. جراء ذلك، إيجابية وصلبة، في حين تبدو الرموز الثانية سلبية وخانعة، كقطيع من الحملان يحرسه قطيع من الذئاب. ونستثني من هذه الملاحظة قصة (الحسمية)، حيث يصاب الجندي بعدوى الاحباط والانهزام، وينضو قناع السلطة الخادع، ويجأر من ضمير ملتاع (خذ، خذ الكلاشكنوف...أريد أن أهرب دون رجعة. إنني كما ترى أحرس هنا قبوراً. ص. 126)...ويتبقى للراوي، عبر امتداد المجموعة، حيز واسع للتسكع والتأمل والتدخين ومعاقرة الكأس.

ــ 4 ــ

ب) آلية القص :

تتوسل آلية القص بجملة من العناصر تُعد، من نحو عام، أقانيم أساسية للخطاب القصصي بمختلف أنماطه وأشكاله. ونذكر في مقدمة هذه العناصر، السرد ــ الوصف ــ

المنولوج ــ الحوار. ووفق طريقة توسيط وتوظيف هذه العناصر، والتركيز على أحدها أو بعضها، يتحدد النسق البنيوي لكل خطاب ويتخذ سَمْتَه المميز. وتستخدم مجموعة (اللوز المر) هذه العناصر الأربعة سوية، لكن بنسب مختلفة وغير متكافئة. إذ يُلاحظ أن آلية القص تعتمد اعتماداً أساسياً على عنصري المنولوج والوصف وترخي لهما العنان عبر فسحة النص، في حين يخضع السرد والحوار لدالة وذبذبة العنصرين السابقين، ويتحولان إلى منعكسين شرطيين لهما. إن السرد، مثلاً، في المجموعة، يندغم في المنولوج ويغدو تداعياً عفوياً ومتناوحاً يتحكم فيه الزمن النفسي، أي يتحول إلى سرد ذاتي وغنائي متحرر من سيمترية السرد الموضوعي وخطيته. ومن ثم يتحرك عمودياً ودائرياً أكثر مما يتحرك أفقياً وطولياً. ولا يسترد السرد الموضوعي بعض توازنه إلا في النصوص المكتوبة بضمير الغائب (العقاب ــ الفاتحة ــ المسيرة ــ البكاء)، حيث يتحقق ابتعاد نسبي أو ممَنَّع عن المشهد الحكائي. ولهذا الملمح، فيما يبدو، علاقة وطيدة باستعمال الضمائر، وعلاقة أوطد بفاعليتي العين والذاكرة، كمجالين مغناطيسيين في المجموعة.

إن ضمير المتكلم أكثر ما يكون لصوقاً والتحاماً بمخزون الذاكرة وشجونها، وأكثر الضمائر مرونة وقدرة على البوح والإفاضة واختراق حدود المكان والزمان. ولما كانت الذاكرة هي مضخة المجموعة وشريانها، كما سلف، كان طبيعياً أن يكون منطق التداعي الوجداني والفكري (المنولوج) هو السائد. وكان طبيعياً أن يفقد السرد خيطيته وسميتريته، ويتحول إلى الية لغوية وحكائية متحررة.

ويبقى الوصف، كفعالية بصرية ومشهدية، هو المجال الواسع الذي ترتع فيه العين وتمارس فيه وظيفتها. لكن الوصف بدوره يبقى محكوماً بهواجس الذاكرة ومشروطاً بتموجات الداخل. فهو امتداد وانعكاس لحركة الشعور، وهو العين الجوانية تصير برانية.

وبالمثل فإن الحوار يطفو حين يطفو، ليشكل حلقة وصل بين السرد الذاتي والسرد الموضوعي، وليتيح لحظات صحو مؤقتة للمنولوج السردي، يستعيد فيها النص علاقته الآنية والمباشرة بالخارج. ويبدو الحوار، نتيجة ذلك، مُويْجات عرضية ضمن التيار العام وعزفاً جماعياً واستثنائياً على اللحن الاساس.

وتتميز قصة واحدة وهي (مجرد قصة) عن بقية النصوص، بكونها تتسم بوتيرة حكائية ــ مسرحية واضحة.

وهكذا يغدو السرد في المجموعة عرضة لسلسلة من الانتهاكات والخروقات :

1) فمن جهة، هناك المناوبة والمداخلة بين الضمائر المتحدثة أو الراوية (قصة اللوز المر)، حيث يعتري السياق القصصي الذي يهمين عليه الراوي بصوته قطعان، القطع الأول يمثله صوت السوسي وحديثه (من صـ. 43 إلى صـ. 52). والقطع الثاني يمثله صوت الاب

وحديثه (من صـ. 67 إلى صـ. 71)، الشيء الذي يؤدي إلى تضمين الحكاية داخل الحكاية، وإحلال الراوي محل الراوي.

2) ومن جهة ثانية، هناك المناوبة والمداخلة بين الزمنين الماضي والحاضر (قصة اللوز المر وقصة العين والنافذة على نحو خاص)، حيث يتراوح السياق القصصي ذهاباً وإياباً، مداً وجزراً، بين آن الذاكرة وأمسها، بين سطحها وعمقها. وقد يُبتعث الماضي، أحياناً، ابتعاثاً حياً وطازجاً، فيغدو شبيهاً بالزمن الآني، أو يغدو ذا نفوذ أقوى من الزمن الآني (اللوز المر). ومرد ذلك إلى مَوَران الذاكرة والاستغراق في الزمن النفسي.

3) ومن جهة ثالثة وأساسية، هناك التدفق المستمر والعَرِم لشلال المنولوج في شكل تداعيات وتأملات ومشاعر وأحلام، تخلخل باستمرار حركة السرد وتتحكم في مساره عبر جل نصوص المجموعة، إلى المدى الذي يصبح فيه المنولوج هو القاعدة والسرد هو الاستثناء. أو يتجرد السرد من موضوعيته، كما سلف القول ليصير سرداً ذاتياً متحرراً.

4) ومن جهة رابعة، تقوم الفاعلية الوصفية أو البصرية أحياناً وعبر مقاطع سياقية، بتغليب البعد السانكروني على البعد الدياكروني، وترجيح المكان على الزمان، وذلك بتثبيت المشهد والإلمام بتفاصيله ونتوءاته بطريقة شبه فوتوغرافية، كأنه مقصود لذاته أو مستقل بنفسه، مما يؤدي إلى تعطيل مؤقت لحركة السياق السردي. علماً بأن السرد، في الاساس، صيرورة في الزمان والمكان.

مثال / ــ كانت قد التهمت الساندويش. اتكأت على الجدار. حراس الورشة متحلقون حول النار. النار التي تكوي تضيء. الماء يخب النار. في الظلام رأت الاشباح تدخن. في المدينة عدة ورشات. هنا بلدوزر وشاحنتان وكوخ. رافعة. العمال يدخنون. كوخ وأكياس إسمنت. صـ. 120

مما سبق، يتضح نزوع (اللوز المر) إلى خلخلة وتفكيك البنية التقليدية للسرد، لأجل اجتراح صيغة جديدة لآلية القص، تسمح بالدخول في أفق الحداثة القصصية، وتسمح، في الدرجة الأولى، باستيعاب وامتصاص ما يمور في الدواخل.

خط السرد ــ تداخل الضمائر ــ تداخل الازمنة والامكنة ــ منولوج ــ وصف مشهدي ــ حــوار

ولا يقف الوصف في المجموعة عند حدود تثبيت المشاهد فوتوغرافياً، بل يتجاوز ذلك الى حدود اقتحام المشاهد نقدياً ورسمها، أحياناً، رسماً قانياً وسادياً. ويظهر ذلك بجلاء في تركيز العين في المجموعة على مظاهر التشوه والقذارة والعنف. وهي طريقة في الوصف نجدها سائدة عند قصاصين آخرين (زفزاف ــ الخوري ــ شكري على سبيل المثال)، ولها وظيفة دلالية واضحة في النص، فهي وسيلة لتشويه الواقع ونقده ونشر غسيله العكر على حبل الكلمات،

كرفض له واحتجاج عليه في آن. ومن ثم لا يمكن أن نعتبر هذا الوصف حيادياً أو موضوعياً، بل هو وصف تقييمي وذاتي، ويتضمن بعداً إيديولوجياً غير مباشر. وترتيباً على ذلك تقوم العين هنا، بوظيفة مزدوجة، فهي من جهة، ترصد الخارج مباشرة وهي من جهة ثانية، ترصد الداخل مداورة:

— أشعل سيجارة ثم دخل الى المرحاض. كان السكارى قد تبولوا على جدران المكان، وبدت المناشف الورقية غاطسة في السائل القذر كحشرات أصيبت بتسمم. ص.85

— كانت قذارة الرجال المنبعثة من أجسادهم تبعث في الجو وباء غير منظور. ص.97

— كان الحارس يحك ظهره على نتوءات ساق الشجرة ويسعل، وربما ينزلق مخاطه بشكل عفوي الى معدته. ص.103

— فخارت قواي وتهالكت واضعاً رأسي على رقبة الكلب. فتشممني هذا وظنني سكرانا وأخذ يلحس الرغوة التي فاضت من جوفي. ص.108.

— طعنته بسكين طعنات متتالية كي أصل إلى القلب. شوهت وجهه وأعضاءه التناسلية ثم جلست بجانبه. أشعلت سيجارة ودفنت رمادها في عينيه. ص27

— يقول إنهم دقوا أصابعه بالمسامير. جعلوه يأكل الخبز والماء أزيد من شهر. ص.115

وتخضع اللغة، شأن بقية العناصر، خضوعاً واضحاً لحركتي العين والذاكرة في المجموعة . على إيقاعهما تميس أو تركض ووفق انشدادهما وامتدادهما تنشد وتمتد. إنها، من نحو عام، لغة كابوسية، لهاثية وسوداوية، بحكم أجواء الإرهاب والحصار والخوف والإحباط والكآبة التي تسود المجموعة، وبحكم سيادة الزمن النفسي على الزمن القصصي وبالتالي على الزمن اللغوي. ويمكن أن نميز ضمن الآلية اللغوية بين مستويين رئيسين:

المستوى الأول، تسيطر فيه الوظيفة الإيحائية والشعرية للغة، وهو المستوى الأكثر انتشاراً وطفواً في المجموعة، لارتباطه بالعالم الداخلي. ويتجلى عبر مواقف السرد الغنائي الذاتي (المنولوج) بمختلف تجلياته وأساليبه: (جل النصوص، كما ذكرنا، محكية بضمير المتكلم).

المستوى الثاني، تسيطر فيه الوظيفة الإشارية والإخبارية للغة، وهو المستوى الأقل انتشاراً في المجموعة، لارتباطه بالعالم الخارجي. ويتجلى عبر مواقف السرد الموضوعي والوصف والحوار. ويمكن النظر الى هذا المستوى، تأسيساً على ما تواتر من ملاحظات، كمستوى مقنع للأول أو كامتداد له. وكلما كانت اللغة إشارية وإخبارية كلما كانت مقتصدرة ومركزة. وكلما كانت وإيحائية وشعرية كلما كانت متوترة وانسكابية، إلى المدى الذي لا تسلم فيه، أحياناً، من اللغو والحشو.

— 5 —

ج) فضاء الأمكنة:

يحتل المكان أهمية ملموسة في نصوص (اللوز المر) الى حد يكاد يناظر الأهمية الاستراتيجية التي يحتلها الزمان (الزمان النفسي تحديداً). وتظهر هذه الأهمية من خلال حساسية النصوص تجاه بلاغة الأمكنة والأشياء واحتفائها بها وتوظيفها المستمر لها. بناء على ذلك، لا يتحدد المكان كبعد طوبوغرافي فحسب، بل يتقمص بعداً نفسياً أيضاً ويؤدي وظيفة دلالية داخل النص. وتقوم العين في هذا المجال باستثمار مهاراتها وديناميتها في الالتقاط والانتخاب والتنقل. إن العين كرؤية هي تجسيد للرؤيا، كما أوضحنا، وانعكاس مادي للمكبوت والدفين. ومن ثم يمكن قراءة هموم المجموعة وتحسسها من خلال قراءة وتحسس الأمكنة والأشياء التي تشكل ثيمات أساسية فيها، وطبيعة التعامل والتفاعل معها. ويمكن تقسيم فضاء الأمكنة في المجموعة الى قسمين: فضاء مدني وفضاء طبيعي.

يشمل الفضاء الأول المدينة وأهم رموزها: العمارة ــ المقهى ــ الخمارة ــ الغرفة ــ الشرفة ــ النافذة ــ المرحاض ــ الأزقة ــ الشوارع ــ الميادين ــ المؤسسات ــ الميناء ــ الحديقة ..

ويشمل الفضاء الثاني أهم رموز الطبيعة : البحر ــ الغابة ــ الصخور ــ الأشجار ــ الشمس ..

ويلاحظ أن الفضاء الأول هو الذي يشغل الحيّز الأكبر في المجموعة،وفيه تتراكم وتتناسل حركة الشخوص المادية والمعنوية، الآنية والاسترجاعية، وعلى نحو خاص حركة الراوي .

وضمن الفضاء الأول كذلك، يمكن أن نتحول من المشهد الماكروسكوبي الى المشهد الميكروسكوبي. أي إلى تلمس وتحسس مفردات وأشياء صغرى كلما دلفنا الى عمق المكان، وبالتالي الى عمق الزمان :

ــ أحاطت بي الأشياء العادية دون استثناء. الطاولة والكأس والقنينة. المرافع والنافذة المغلقة . فراش وسجائر. الوحدة مع تمثال موسى. ص 65

ــ أخذ ينتظر ساعة انغلاق الكنتينة دون صبر. آلة الفليبر رابضة في الزاوية وقد سكن صراخها. النادل يكنس البار. أضلع السمك وأعقاب السجائر ومناشف الورق تجمع في علبة كا رتون وتوضع في الداخل .ص.81

ويرين على فضاء الأمكنة بقسميه سكون ثقيل. كتلة صمت مشحونة تحيل الأمكنة والأشياء الى رموز راكدة ، حزينة ومتوجسة. تحيل الخارج الى مايشبه الأرض اليباب :

ــ يملأ الفضاء الآن ضباب أصفر ثقيل بلون الكبريت. خلف البناية المغلقة، تقيأت المدينة دخانا يتعلق بالصخور والبنايات والانسان. ص. ــ21

ــ الآن، كانت الظهيرة تزحف وتلقي بشبكتها على أركان المدينة التي غرقت في صمت مطبق. بدت ساحة محطة القطار فارغة تماما. ص. 110

ــ .. راقبنا من خلال النافذة جدرانها الصفراء. واهنة معلقة في الصهد. خراب في الخارج وزهو في الداخل. كانت طرقاتها منبوذة، يملؤها طنين الهوام والذباب، خائفة من نفسها. تستمع لأنين تاريخها المكتوم. ص. 113

ــ صخور حجرية قائمة وسط البحر، وليس بعدها سوى الموت... لاميناء هنا سوى ثلاثة مراكب لاعلام لها. المراكب مهجورة ومستأنسة بالفراغ الكوني. ص. 123

خراب في الخارج وزهو في الداخل، ذلك هو القانون الذي يحكم الزمكان في المجموعة. وتلك هي المعادلة غير المتكافئة التي تتأرجح وتتناوح عبر نصوصها. يغتلي الداخل صخبا ومداً وجزرا، ويمتطي الخارج كتلة بليدة لاتريم:

الداخل / معاناة ــ وحدة ــ كآبة ــ توق ــ غليان

الخارج / عطالة ــ قذارة ــ حصار ــ بؤس ــ قمع

في ظل هذه الانشطارية وهذا المناخ الكابوسي، تفقد المدينة، كرمز رئيس، بهاءها وحنوها، وتتحول الى ما يشبه قلعة كافكا. تتحول الى سجن رهيب مدجج بالإسمنت والجدران والحراس، (المدينة كهف. كهف بعدة طرقات. في كل طريق منحدر. على المنحدر مفارق. على كل مفرق حارس، وخلف كل حارس أعوان. كل عون بجانب باب. ص. 121).

بيد أن الصخب الذي يمور في الداخل والسكون الذي يرين على الخارج، لا يبدوان كذلك إلا من منظور المجموعة ومن خلال البنية النفسية والفكرية للراوي. وخارج جاذبية النص ــ الرواي، تبدو الآية منعكسة وتستعيد المعادلة وضعها الحقيقي. إن الحركة التي تمور في الداخل حركة مُراوِحة في المكان. حركة كتيمة وكظيمة لا تكاد تتجاوز حواف الداخل. وهي دوار الذاكرة وصهيل الوجدان. وبالتالي فهي حركة وهمية ومموهة تخفي جليد السكون والركود. وفي مقابل ذلك، فإن السكون الذي يرين على الخارج ليس إلا إسقاطا ورجماً من الداخل. ليس إلا سكوناً وهمياً ومموهاً يخفي جمرة الحركة والتأهب. ومن ثم يغدو الداخل، في العمق، ساكناً. والخارج، في العمق كذلك، متحركاً.

— 6 —

هناك فقرتان في المجموعة، تلخصان بدقة وصدق، المنحى النفسي والفكري العام لنصوصها.

تقول الفقرة الأولى (إنك تنتسب لأرض مخادعة، لا تستطيع منحك سلاماً. ولكي تثق بك هذه الأرض، يجب أن تحاسب تاريخك، أن تنتهي من اختصاره في كلمة. أنت تحترق بأخطائك ولقد انتهيت، كما انتهت سجائرك. فماذا تريد إذن، موتك أم حياتك ؟ ص. 26).

وتقول الفقرة الثانية (حين تملكني التعب، جف لساني، فسقطت كلماتي كقطع معدن دون صدى، تتسرب الواحدة تلو الأخرى من جيب مثقوب. جيبي مثقوب ويلزمني وقت كي أشتري فأساً. ص. 132).

تضعنا هاتان الفقرتان في صلب المأزق الايديولوجي والسيكولوجي الذي انحشرت فيه المجموعة. ولم يكن اعتباطاً، من ثم، أن تختتم جولتها بهذا السؤال السهل الممتنع (ما العمل ؟!). لقد كان هذا المأزق، فنياً، هو اللولب المحرك لنصوص المجموعة وهو نقطة قوتها. وكان، فكرياً، هو الفخ المنصوب لها وهو نقطة ضعفها.

إن المجموعة تحيل إلى بنية تاريخية ـــ اجتماعية قائمة، تشكل المنظومة المرجعية الأم لبانوراما العين وبانوراما الذاكرة. لكنها قبل هذا وبعد هذا تحيل الى بنية ذهنية خاصة، هي مناط السؤال وبيت القصيد. وقد برهنت المجموعة، نصاً وفصاً، على سكونية هذه البنية، والتباسها، ولا جدليتها. فكان جدل الكتابة مشفوعاً بلا جدل القراءة.

الياس الخوري

القبـــر

1 ــ هذا الصباح

الصباح : رائحة الصباح. الأجراس : أصوات الأجراس. الضوء : ألوان الضوء. العيون : أوجاع العيون. العدس، الماء، الأيدي، الوجوه : الوجوه المستطيلة. الوجوه التي تذهب بعيداً، الوجوه البعيدة أنا المستلقي، أنا أنهض، أحمل رأسي بين يدي، أفتح عيني، أرى، لأرى. صحوت هذا الصباح، أنا الذي ينهض، لا ينهض، أنا لا أنهض. أمس قلت وكانت أمي، وكانت تلك المرأة التي اسمها ماإسم تلك المرأة ؟ قلت هذه المرأة ــ تلك المرأة التي التقيتها، التقطتها كحجر على الرصيف، كرصيف على البحر، كبحر البحر، وكان اللون أزرق والأجراس التي تطن في أذني وصوت الموج ووجه الرجل. ما اسم الرجل الذي أخبرني ! ماذا أخبرني ؟ قال لي ثم وقف على أعلى صخرة ورمى بنفسه، قلت اتبعه وأرمي بنفسي، لم أتسلق الصخرة لكني نظرت الى الاسفل ما وجدته في الأسفل ورميت بنفسي. علا رأسي فوق الموج الأبيض. حاولت أن أنظر فسمعت طلقات وكان مركب بعيد ورجال وجوههم تتلون بالامواج وديناميت، جسدي يرتجف أرقص والماء يرقص، ثم امتلأ البحر بالاسماك. كانت الأسماك حولي وأنا احاول أن أرى، وكان السمك الميت والرائحة. ملح البحر والسمك ووجه صديقي، وجه ذلك الرجل الذي يصرخ ولم أكن أسمع صراخه. كان يقول ولم أكن أقول شيئاً. كنت أعلو لكن لا يرى، كنت أقول الاسماك وهو يركض، كان يركض كأنه يركض. ثم وقف على الصخور ورأيت قدمين عاريتين، وحاولت أن أقترب، لكن الرائحة كانت قوية. ثم حين خرجت من الماء سألني، ماذا سألني ؟ سألني وكنت أرتجف من الخوف وكان يلهث ككلب خائف وكنت ألهث ككلب خائف، ولم أر الكلب. الكلب الذي هجم وعضني لم أره قبل ان يهجم. الكلب الذي يهجم كان أسود لا كان أبيض ومبقعا بالأسود. لا كان رمادياً. كلب رمادي وأنا لم أره. وهو يقف. أنا لم ألاحظ أنه كان يقف أو يركض، أنا لم ألاحظ شيئاً ثم عضني. لم أشعر بالألم شعرت بوجهه. رأيت وجهاً ودما على الاسنان وصاح الناس عضه الكلب وبدأوا يركضون باتجاهي. وبدأ الكلب يركض والناس يلحقون الكلب. حجارة وصراخ وغبار. وأنا استند الى الحائط، لم يكن هناك ألم، لكني لم أركض خلف الكلب كما فعل الجميع، ربما خفت، أنا أخاف من الكلاب، وهي التي لم أعد أذكر اسمها تخاف من الكلب. نحن نمشي، كنا نمشي، وكانت طرقات الجبل ضيقة، وصديقي الى جانبي. صديقي يضحك وينكت وينظر الى تلك الفتاة،

وأنا الى جانبه ابتسم وأنظر اليها وهي لا تنظر، قلت إنها تحبه، يبدو أنها تحبه، وأنا لم أكن أحبها، لكن ضحكتها، كيف كانت ضحكتها، كانت جميلة وتلبس تنورة مني جوب قصيرة، وتضحك بصوت مرتفع وتؤشر بيديها الطويلتين عندما مر كلب من بيننا كان كلبا صغيراً وكنت على وشك اعلان خوفي. كنت على وشك الهرب عندما سقطت هي على الأرض وبدأ صوت صدرها يرتفع جلست على الأرض، وضعت يديها على ركبيتها وبدأت تلهث، وصديقي يلحق الكلب والكلب يهرب وأنا إلى جانبها ولم ألحق الكلب انحنيت فوقها، لا أعلم ماذا حل بها، انحنيت، مددت يدي الى الامام وبدأ رأسي يسقط، ثم فكرت ان أجلس الى جانبها وأسألها، ركعت على ركبة واحدة، وضعت يداً خلف ظهرها وتركت الأخرى للسؤال، ثم رأيت يديها تلتفان حول رقبتي كأنها تريد أن تقبلني. انحنيت أكثر حتى لامس وجهي شعرها القصير الأسود حين سمعت صوت صديقي فوقنا، تركتها والتفتت اليه، كان أشعث الشعر ويشبه الكلب الخائف. الكلب هرب قال صديقي ثم استدار وهو يمد لها يده. كنت أريد أن أقول لها حين رأيتها تنهض، تمسك بيده وتنهض ثم تمشي ونحن نمشي الى جانبها. أنا عن يمينها وصديقي عن يسارها، وكانت تتمايل كأنها ستسقط على الأرض. وكان صديقي خائف عليها، سألتها اذا كانت تخاف من الكلاب، قالت انها رأت كلباً يعض طفلا. قلت أنا عضني الكلب، لكنها لا تنظر إلي كأنها لا تسمع. قال صديقي إن الكلاب لا تخيف هي تخاف. أنا عضني الكلب قلت له، لكني لا أعرف كيف لم أره وهو يعضني. نظر الى الفتاة. وضع يده خلف خصرها. الكلب الذي عضني يشبه صديقي. كنت أريد أن أقول لكني لم أقل شيئاً.وهذا الوجه، وجه تلك المرأة، لا ليست تلك التي سقطت على الأرض، ولكن أين وجهها ؟ لماذا عيوني العدس فوق عيوني، كأن حبات العدس تغلق أهدابي، كأنها مسامير. أحاول أن افتح عيوني، والمسامير من أين تأتي المسامير ؟ وقطرات الماء. هل يمكن ان يكون صديقي قد أغلق عيوني بالماء ؟ ثم الماء لا يؤلم أمي قالت إن الماء لا يؤلم، وكنت أقف أمامها عارياً وهي تدلق الماء على رأسي وأنا أحاول الهرب والبخار يملأ عيوني فلا أدري، وصوت أبي من خلف الباب وهو يتوعد، وأنا كأنني أريد أن أهرب، الى أين أهرب ؟ الماء لا يؤلم لكنه يؤلم عيوني، أحاول أن أفتحها والا لم يصعد من عيوني إلى سقف الغرفة لكني لا أرى سقف الغرفة.

صحوت باكراً هذا الصباح وكان فمي رطباً، ابتلعت ريقي ورفعت رأسي، رأسي لا يرتفع، خرجت رائحة الصباح، كان الصبح ابيض ولزجاً، وكان الضوء الذي يتسرب في أهدابي مائلاً الى السواد، ورائحة الصباح لا تشبه شيئاً، تشبه رائحة بركة محاطة بالأشواك. ما هذا الصباح ؟ سألت أمي لم أسمع أي جواب. يجب أن أذهب الى العمل يجب أن أشرب القهوة، يجب أن أحلق ذقني ذقني طالت قليلا، وتلك الفتاة تقول ان ذقني تترك آثاراً حمراء على خديها. يجب : نبدأ الصباح بفتح عيوننا، عندما ننهض من الفراش لا قبل ان ننهض نفتح عيوننا ثم نفتح النافذة وننهض. ننهض ونفتح النافذة ونشم رائحة الصباح، ويأتي الصباح كأنه

أكوام من التراب والأمطار. قبل أن أذهب الى النافذة يجب أن أذهب الى عيوني، وجاءت الأجراس. قبل أن أفتح عيوني جاءت الأجراس، طنين الأجراس يملأ الغرفة. يملأ البيت، لماذا يقرعون الأجراس ؟ هل مات أحد ؟ أعرف أن لا أحد سيموت. هكذا قالت أمي، قالت هذه السنة لا موت، هلكنا من الموت ! لماذا ؟ الموت يستطيع أن ينتظر سنة، سنة واحدة على الأقل قالت أمي الأجراس تقترب، والاصوات تملأ الغرفة. قلت افتح عيوني انهض، أفتح النافذة ثم أذهب الى الكنيسة وأقرع. الحبل يتدلى من السماء وأنا أتسلقه، انا من يرفع الجرس، أمسك الحبل الطويل وأقرع ثم أطير. الحبل يحملني الى الأعلى وأنا في الأعلى والأصوات وباعة الكعك والتمرية وعين السيدة وأصوات المرتلين والشماس منا وهو يركض، يلتفت يميناً وشمالاً برقبته الغليظة وأصابع يديه التي تشبه ازميل النجار، يقفز الى الحبل خلفي ، أنا معلق في الهواء وهو يمسكه بالحبل، أهبط وهو يعلو في الهواء. أخاف اريد أن أعود الى البيت والشماس يتدلى بالحبل وهو يرقص والشباب يتفرجون. لكنني لم أفتح النافذة ولم أشم رائحة الصباح.

صحوت باكراً هذا الصباح. لم أفتح عيوني ورأيت الكلب، لم يكن كلباً، رأيت تلك الفتاة التي نسيت اسمها، لم أسألها عن اسمها، استحييت، كان سطح وليل ونجوم تملأ السماء، قالت إن النجوم جميلة وأنا لم أقل شيئاً. قلت، ماذا قلت ؟ قلت لها وكانت رائحة البخور تملأ المكان، وتمتمات وخشب عتيق وزيتون، اشجار الزيتون تتمايل وسط الظلام، الأشجار لا تتمايل ظلالها تتمايل . تمشي ومشينا، كنت أشعر بخوف في أسناني، لم ترتجف أسناني لكنها كانت خائفة، دخلنا الكنيسة العتيقة، شمعة واحدة مشتعلة ولا أحد سوى وجوه القديسين بعيونهم الفارغة التي تنظر ولا ترى. ترى ولا تنظر، لا أعرف. كنت أريد أن أسألها اذا كانت تقبل دعوتي الى السينما، وأفكر : في السينما يطفئون الضوء، ثم تمتد يدي الى يدها ثم الى ركبتها وستنظر الي وتطلب مني أن اتوقف، أرى عيونها الواسعة وهي تشترط في الظلام. لكني لا أرفع يدي، وهي تبقى الى جانبي، أقبل راحة يدها ولا أنظر الى الفيلم. أغمض وأغرق في ظلام يدها. لكننا الآن. الآن ندخل وهناك شمعة صغيرة بيضاء والظلال تتراقص وفستانها الأبيض المليّ بحبات الكرز الخمرية يتمايل بجسدها وهيّ الى جانبي. امسكت يدها بدون ان أقول شيئا وهي لم تتكلم. هي أيضاً كانت تشدني. وقفنا خلف عمود سميك وكان صوت لهاثنا، اقتربت منها وأمسكت بالعمود وسقطنا على الأرض برفق. الشمعة وسط وعاء مليّ بالرمل وتحترق ببطء أمام الصورة. أخذت الشمعة في يدي واقتربت منها. اطفيْ الشمعة قالت، اقتربت بالشمعة، كانت تجلس وتضم ركبتيها الى صدرها ورأيت وجهها. كان وجهها كأنه يشتعل بالضوء. اقتربت الشمعة من شعرها الكستنائي الطويل، تقلص وجهها، دورت شفتيها، ابعدت الشمعة وأنزلتها الى الأرض. انحنت فوق الشمعة، الضوء يختفي، كنت راكعاً الى جانبها وهي راكعة، اعتقد أنها كانت راكعة، وكانت رائحة الخشب الممتزج بالبخور وأصوات بعيدة وأنا خائف كنت خائفاًو كنت بردانا، فكرت أنني بحاجة الى حزام صوفي، فكرت أنها ايضاً

تشعر بالبرد، اقتربت وكانت تقول لا، لماذا تقول المرأة لا ؟ ولماذا اقترب حين تقول لا ؟ كانت تقول لا وأشياء أخرى لم أسمعها جيداً، وكان الهواء ثقيلًا فوقنا، ثقيل وبارد ولا يتحرك، ثوبها تحت يدي، يدي على وجهها وجهها في صدري. ثم انتفضت الى الوراء، كنت أريد أن أنتفض لكنها سبقتني، وسمعنا اصواتاً، حاولت أن أنهض، لكنها تشدني من يدي إلى الأسفل، ثم قالت لا أحد الخشب العتيق يتشقق قلت لها.

نهضت، نفضت الغبار عن فستانها. كنت أريد أن أبدأ من جديد، لكنها نهضت، أخذت الشمعة وذهبت الى الايقونة، وهي بقيت واقفة الى جانب العمود تنتظرني. وصلت الى الايقونة، ورسمت اشارة الصليب، اشعلت الشمعة فرأيت وجهي في عيون الايقونة. خرجت وانتظرتها على باب الكنيسة قالت إنها ستتبعني، وانتظرتُ لكنها لم تخرج. أين هي ؟ قلت أدخل لأرى، لكني انتظرت. أنا أقف أمام الباب وألمح الظلال. كانت ظلالهم طويلة، يمشون أو يجلسون على الأرض، وأنا انتظرها وهي لا تخرج، ربما تصلي، دخلت لم أجد أحداً. الشمعة في مكانها، والكاهن يقف أمام باب الهيكل، حياني برأسه وأكمل تمتماته.

خرجت من الكنيسة ومشيت باتجاه الساحة حيث الظلال. رأيت رجلًا سألني، ماذا سألني ؟ لا أنا الذي سأل وسألته عنها. وقفت وحيداً حين سمعت ضحكتها وكانت تجلس معهم على زاوية السطح وحولها شباب وفتيات والكاهن يتكئ على عمود ويستمع اليهم. سألتها اذا كانت تسمع وسمعت أصوات تراتيل بعيدة قادمة من الكنيسة، ورأيت كلباً، كان الكلب أسود، الكلب يقترب، هي تضع يدها على رأسه، الكلب ينحني أمامها مستسلماً وراغباً في المزيد. قلت لهم إنني أخاف من الكلب، قلت لهم إن الكلب عض تلك الفتاة التي سقطت على الأرض وإن صديقي لحقه. أخبرتهم وكانوا كأنهم لا يسمعون. لماذا لا تسمعوت الى قصة الكلب ؟

أذكر أنني حين ركعت قبلت السرة، وأذكر أنها قالت لي لم تعد تستطيع، ولم أفهم كنت منحنيا، كانت عيوني نصف مفتوحة وهي تقول ولم أفهم ماذا يعني أنها لم تعد تستطيع وها أنا أقف خارج الباب وأنتظرها وهي لا تأتي. لماذا تقف هكذا طويلًا أمام الشمعة، أعود فأراها تمسك بالشمعة البيضاء وتغرسها في الرمل وتتمتم. انتظر وهي لا تخرج ثم أذهب وأقول لهم انني اريد ان أنام. وأنا نائم، أنا في سريري والغطاء فوق رأسي اتقلب فأسمع صوت أمي، أنا لا أريد أمي، أريد تلك المرأة التي نسيت إسمها. كيف انسى إسمها ؟ وهي، هل نسيت اسمي ؟ لا أذكر انني قلت لها ما هو اسمي، لكنها عرفتني وكانت تناديني باسمي، ولكني الآن، الآن فقط لا أذكر فلأفتح عيوني، عندما افتح عيوني سأذكر اسمها ولابد وأن أقول لها.

ولكن لماذا هذه الأصوات ؟ أنا قلت لأمي انني لا أريد أصواتاً في الصباح، لا لم أقل لها هذا، خفت أن ترعل فلتزعل. وماذا يعني اذا زعلت ؟ لكنني لم أقل لها شيئاً، قلت لها فقط إن عيوني تؤلمني، منذ عشرين سنة وعيوني تؤلمني، وأنا أقول لها إن عيوني تؤلمني. أنا

متأكد أنها لم تعد تسمع ما أقوله لها. عندما أبدأ يعيوني أرى وجهها وهو يستدير كأنها لا تريد أن تسمع، والآن أريد أن أقول لها الشيُ نفسه وهي لا تسمعني، كيف تسمعني، كيف تسمعني وسط هذا الضجيج. من أين يجلبون كل هذا الضجيج في الصباح، لماذا يصرخون ويتهامسون ويدخلون ويخرجون. وأنا معهم، أقول لهم لكني لا أقول.

لو وافقت هي، جاءت في الصباح وكنت في البيت وحيداً، وعندما عرفت أنني وحدي بدأ صوتها يرتجف. هذا يعني أنها موافقة، وإن كنت موافقاً، لكن الحقيقة، أين هي الحقيقة، جلست بهدوء في الصالون، وضعت قدما فوق قدم، وأنزلت التنورة حتى لا أرى ثنية الركبة ، كنت أفضل ان أحلق ذقني قبل أن تأتي، لكنها أتت. لم أعرف ماذا أقول لها، تكلمنا عن الصحة والطقس وسألتها اذا كانت تشرب قهوة.

ــ أنا اعدها، قالت.

ــ لا أنا.

ذهبت، أعددت القهوة وعدت بها الى الصالون، وكانت ما تزال جالسة ، جلست الى جانبها، فبدأ جسدها وكأنه يرتعش. وأنا أريد، كنت أريد، لكني لا أعرف، الحقيقة انني لم أكن أريد شيئاً وهي كذلك . وإلا لنمنا على الكنابيه في الصالون، لكنها بقيت جالسة وبقيت جالساً. ثم ذهبت، وبعد أن ذهبت قلت عيب، كانت ترتجف، هذا يعني أنها تريد، وأنا أريد، لماذا تركتها تذهب. أعتقد أنني خفت فذقني كانت طويلة قليلاً، ورائحة القهوة ادخلت النعاس في عيوني وعيوني تؤلمني.

لماذا لا يضيئون الضوء ؟

أضيئوا الضوء على الأقل، أردت أن أصرخ بهم، لماذا لا يسمعون، أردت أن انهض من الفراش، لكني لا افتح عيوني. وهذا العدس، اشم رائحة العدس المسلوق، وهم يخلطونه بالبصل، ورائحت النار، البصل يحترق أوقفوا النار وتعالوا لنأكل. العدس جاهز ولكنهم لا يريدون. أنا جائع، قلت انني جائع وأغمضت عيوني، رموشي تكاد تنزلق الى داخل المحجرين ، أرى الدوائر، دوائر سوداء ، تنحل في اللون الابيض. وسط الدائرة أبيض لكنها سوداء، ثم انكسرت الدائرة الى نصفين، ورأيت الباب، هذا هو الباب فلأخرج. خرجت، كان الباب مفتوحاً، وبدلاً من أجد نفسي في الطريق أو في الحمام، وجدت أمامي باباً جديداً. وجدت الأبواب، كل الأبواب مفتوحة وأنا أركض، لا أحد يستطيع اللحاق بي حين أركض، ولم يلحق بي أحد. هم يعلمون أنني اسرع من الجميع لذلك لا يجرؤون، لذلك أركض وحدي والأبواب مفتوجة، جميع الأبواب مفتوحة.

هذه المرة، هذه هي المرة الأولى والأخيرة التي أريد أن أقول لكم أن تركضوا ورائي. هذه هي المرة الوحيدة التي أرى فيها الأبواب مفتوحة وأقول لكم اركضوا فتتركوني وحيداً ولا تركضون

معي. حتى تلك المرأة. ما اسم تلك المرأة ؟ تلك التي قالت انها ستأتي معي الى آخر الدنيا، والآن أول الدنيا، أنا لم أصدقها حين قالت، فهي تخاف لا توجد. امرأة لا تخاف من آخر الدنيا. والرجال أيضاً يخافون. وأنا أخاف. أنا خائف وهذه أول الدنيا.

في البداية، أو حين يبدأون أو حين نبدأ أو.. في البداية تنفتح الأبواب ويتركونك تدخل، وأنت تدخل تكون في البداية والزمن معك، لا تتردد لأن الزمن معك، هم يغلقون الأبواب خلفك، وأنا أعرف ، أعرف أنهم سيغلقونها لكني أدخل، حتى لو عرفت فإن هذا لن يغير شيئاً، ادخل.

لا أعرف عن ماذا أحكي، لا أحد يستمع إليّ، لا أحد، اذن لا أحكي، لكني أرى الأبواب المفتوحة. الحقيني صرخت لك أن تلحقيني، وأنت تقفين. أنا لا أقصد هذه، أقصد امرأة أخرى. ولكن أقبل وهي لا تقبل أنا مستعد أن اوافق على كل شيء ولكن المرأة الأخرى تشبه المرأة التي حدثتكم عنها، انها تشبهها اختي تشبه أمي، وأمي تشبه أمه، وأمها تشبه أمها، وأنا اشبه الجميع وأركض.

والأجراس ؟ من أين الأجراس ؟ لماذا تقرعون ؟ وهذا الوجه، لماذا ينحني هذا الرجل فوقي، رائحة فمه، ما هذه الرائحة التي تخرج من أسنانه ؟ يريد أن يقبلني. أنا لا أحب أن يقبلني هذا الرجل، أخاف أن يعضني، أخاف من الكلب عضني في فخذي، ووضعوا الابر في بطني وانتهينا.

مشاهدات

الظلال

المكان : شاطئ البحر.

الزمان : بيروت.

لأبطال : لا يوجد.

ولكن هناك رجل واحد يدعى عادل. رجل في الثلاثين، بعض الشيب الذي يتسلل الى الرأس، عيناه زائغتان كأنهما لا تريان حين تنظران، أو كأنهما لا تنظران. عادل سوف يذهب الى المقهى الذي على شاطئ البحر كي يرى الذي سيحدث. الحقيقة، أنا لم أرسله الى هناك. ركض في الصباح وقال انه ذاهب الى المقهى لانه على موعد مع سحر. قلت له انني قد أتبعه الى هناك، وتبعته. هو الآن يعتقد أنني ارسلته الى هناك ولم أتبعه، لكني تبعته ولم يرني، عندما وصلت كان المقهى قد انتهى وعادل يجلس في غرفته الصغيرة وحيداً. ينظر الى الحيطان فلا يرى شيئاً × سحر قالت له انها لا ترى في عينيه غير الفشل الكامل، وأنها تحبه من أجل عينيه لأنهما نصف مغمضتين. عادل لم يصدقها، قال لها انها لا تحبه وذهب

الى المقهى دون أن ينتظرها. وصل. كانت الشمس تلتمع على صفحة البحر ورائحة الملح الممزوج بالاعشاب ورجال يجلسون حول طاولات خشبية، وهو يمشي بين الكراسي والطاولات. توقف أمام طاولة ، سلم على الرجل الجالس، وجلس الى جانبه ، يذكر أنه يعرفه لكنه لا يذكر الاسم. رحب الرجل بعادل ودعاه الى شرب فنجان قهوة. جلسا يحتسيان القهوة المرة بصمت. الرجل يبعث دخان سيجارته في مواجهة البحر ولا يتكلم، وعادل لا يتكلم. والأصوات تضيع في صوت البحر. كأن الناس الذين يجلسون في ذلك المقهى لا يتكلمون.

عادل ينظر الى البحر وسحر لا تريد أن تأتي، وهو يحاول أن يتكلم كي ينسى أنها قالت له عن سأمها من الفشل..

ــ أنا مسافرة، أنت لا تقدر أن تسافر، أنت مربوط الى الموت، أنا أريد أن أذهب، أنا لا علاقة لي وهو يحاول أن يقول لها إنها تكذب ، وأنه يخصها كما يخصه.

ــ ماذا يعني لا علاقة لك ؟

ــ أنا لا علاقة لي بك أو بعيونك، عيونك تزوغ، عيونك تضيع، وأنا لا أريد، لا أستطيع أن أتحمل وهو أيضاً لا يقدر أن يحتمل، لكن ماذا يقول لها، لن يتزوجها، ليس لانه لا يحبها، لكنه لن يتزوجها، الزواج مستحيل، وهي أيضاً، هي تقول أنها لا تريد الزواج.

ــ أنا لا أحب أن اتزوج، وعلى كل حال فأنا لا أحبك.

وأنا لا احبها، أنا لا أحب أحداً. يسأل عادل الرجل الذي يجلس أمامه عن النساء. ينظر الرجل الى البحر ويشير بيده، يرفع اصبعه ويشير، وأصوات الدنياميت، وزورق مليئ برجال عراة، الزورق يهتز والموج يعلو، الرجل ينظر وعادل الى جانبه ينظر. وضع عادل علبة المارلبورو الحمراء على الطاولة، ولع سيجارة جديدة وسأل الرجل اذا كان ينتظر أحداً. طبعا لا أجاب الرجل. وافهمه أنه لا ينتظر ولا يريد أن ينتظر، وأنه بعد هذا العمر الطويل لم يعد يستطيع أن يضيع وقته في الانتظار، لذلك يأتي الى المقهى ويتفرج على البحر.

ــ الحق معك، قال عادل.

الرجل يلتفت الى عادل ويسأله نفس السؤال، اراد عادل أن يجاوب كما جاوب الرجل، لكنه لم يجاوب، لم يكن يملك وقت الجواب، رأى الزورق ينقلب، ثم رأى رجلا عارياً يسبح باتجاه الصخور، وقف الرجل العاري على صخرة وبدأ يصرخ ويؤشر بيديه. ولم يكن هناك أي صوت. التفت عادل الى الرجل فرآه، وكأنه لا يهتم بمشهد انقلاب الزورق، اراد أن يقول له حين رأى شيئاً غريبا على وجه الرجل، ليس وجهه بالضبط، بل خده وفكه، كأن ثمة ارتجافة غريبة تشبه صوتاً لا يستطيع الخروج من الحلق، التفت الى حيث ينظر الرجل وكان الوقت قد فات، لم ير شيئاً، سمع طلقة رصاص، ورأى رجلا شاهراً مسدسه يقف قرب طاولته، اعتقد أنه هو المقصود، وشعر بالبكاء، أراد أن ينهض، ثم رأى الرجل الذي يحمل المسدس ينحني على الطاولة كأنه يتفحصها، ويضع مسدسه في حزامه الجلدي ويمضي بهدوء. جميع الناس

الذين كانوا ينظرون الى البحر أو يلعبون طاولة الزهر توقفوا عن النظر واللعب، وهم الآن يحومون بعيونهم حول الطاولة.عادل ينظر اليهم مستطلعاً، وهم ينظرون اليه ولا يردون على الأسئلة المرتسمة في عينيه.

نظر عادل الى حيث ينظرون فرأى بقع الدم الحمراء التي تشبه علبة المارلبورو، ورأى يد الرجل الممدودة على الطاولة ورأسه المنحني فوقها، وبقعة حمراء في الرأس.

التفت الى الناس كي يسأل، لكنهم كانوا يغادرون، يلمون أغراضهم ويغادرون المقهى بهدوء وظلالهم الطويلة تمتد على الطاولات.

عادل يقف، يفكر أن عليه أن يغادر المكان بسرعة، يشعر بحاجة ماسة الى التدخين، يبحث عن علبة على الطاولة، لا يجدها، ينحني تحت الطاولة، ويفتش، لا يجد العلبة، يضع يديه في جيوبه ويفتش. أين العلبة ؟ يجلس على الكرسي ويتفحص الرجل الذي يجلس أمامه، عين نصف مغمضة والعين الثانية تغرق في اليد الممدودة العلبة تحت كوعه. يفكر عادل في افضل طريقة يأخذ بها العلبة ويمضي. أنا لا علاقة لي، هم قتلوه. هذا المسدس المصوب الى رأسي قتله، يجب أن آخذ العلبة وأمضي قبل أن يأتي البوليس ويبدأ التحقيق الذي لا ينتهي ، لن يأتي أحد، ولن يحقق أحد، سوف يضيعون لنا وقتنا إذا أتوا. أريد أن أعود الى البيت وأتلفن لسحر وأقول لها انه يجب أن أراها، وسترفض في البداية كما ترفض دائما. هي قررت أن لقاءاتنا لا جدوى منها ولن تقود الى نتيجة. وأنا وافقت. ما معنى النتيجة. الى أية نتيجة ستقود لقاءات مليئة بالسأم، تجلس أمامي، هي تنظر الى العابرين وأنا أنظر الى العابرين. نتبادل بعض الكلمات العامة ثم لا أعود اعرف ماذا أقول لها. عن الجنس لا طعم له، هي قالت إن الجنس لا طعم له، وأنا وافقتها والآن سأطلب منها أن نلتقي وأكرر موافقاتي التي بلا نهاية. ثم نفترق، وتقرر هي أن لا نلتقي من جديد.

انحنى عادل فوق الرجل، مد يده الى العلبة، لا أحد ينظر، لم يعد المشهد يهم احداً، حاول سحبها، الذراع ثقيل فوق علبة الدخان، يجب أن يرفع الذراع الى الأعلى قليلًا ثم يسحب العلبة. رفع الذراع يعني تغيير وضع الجثة عند حدوث الوفاة. الجثة سيتغير وضعها على أية حال. مجرد رصاصة دخلت الجمجمة واحدثت الوفاة. ثم ماذا . بعد دفن الجثة فكل شيء سيتغير، انهيارات ورماد وأشياء أخرى لا لزوم للتفكير بها حتى لا يبدأ الناس في البكاء. فالبكاء صار مقرفاً، هكذا قالت سحر، وأنا اوافقها، مشهد رجل يبكي أو امرأة تولول لا يثير غير القرف. من أين يجلبون هذه الكمية من الدموع ؟ خاصة وأن علي، وهذا هو اسم ابن الفقيد، رجل ضخم الجثة عريض المنكبين يقف بهدوء ووقار ويتقبل التعازي، وحين بدأ الشيخ يتكلم عن الأعراض التي تحدث للجثة بعد دفنها، انهار عن الكرسي وبدأ يبكي كأنه امرأة، والشيخ ينظر الى دموعه ويشعر بأهمية كلامه، ويتابع مركزاً على انفجار البطن الذي يحدث

بعد الوفاة بثلاثة أيام، وعلى الدود وتختر الجسد وتعفن الكفن. والسيد علي يتابع بكاءه، يهز كتفيه وينتظر كلام الشيخ كأنه لا يريده أن يتوقف، وسحر تنظر الى علي بعينين مليئتين بالاشمئزاز. وحين خرجنا، بعد أن قمنا بواجب العزاء، قالت لي إن البكاء شيٌ مقرف ووافقتها وقلت أكثر، قلت إن الحزن أيضاً هو شيٌ مقرف. وأن الانسان أو الحيوان الحقيقي هو الذي لا يحزن ولا يفكر ولا يتذكر. ووافقتني على الرغم من أنها لا تتوقف عن رواية ذكرياتها عن موت أمها بسرطان الدم، وكيف بكت. وكيف لاحظت أن أباها كان مهتماً منذ اللحظة الأولى التي عرف فيها بمرض الأم بتدبير عروس يتزوجها، وأنه حين تزوج قال لسحر إنه يبحث عن الستر.

المهم أنها وافقت وأن تغيير وضع الجثة لا معنى له طالما أن الجثة نفسها سوف تتغير. مد عادل يده وحاول سحب العلبة دون أن يزيح الذراع، فرأى كلباً مرقطاً يحوم حول طاولته، لحه لمحاً، فشعر بخوق كالقشعريرة. عادل لا يخاف من الكلاب، لكن جلده تنمل دفعة واحدة، وكانت علبة المارلبورو مطعوجة تحت الذراع. مد يده اليسرى الى الذراع، رفعه قليلًا الى الأعلى سحب العلبة بسرعة وترك الذراع يسقط على الطاولة. وضع العلبة في جيبه وهرول خارجاً من المقهى دون أن يلتفت الى الوراء. رأى على مدخل المقهى رجال الاسعاف بثيابهم البيضاء يركضون باتجاه الطاولة.

أكمل عادل سيره، وصل الى كورنيش المنارة، وبدأ يتمشى. قرر أن يتمشى قليلًا قبل أن يعود الى بيته أخذ العلبة من جيبه فتحها بصعوبة ولع سيجارة مطعوجة وبدأ يمشي. توقف عند بائع بيرة، اشترى تنكة مثلجة، فتحها، وضعها على فمه وبدأ يمتص القطرات الصفراء التي يمتزج طعمها بعم التنك.

وقف على الشاطئ ولاحظ أن الكورنيش فارغ على غير عادته، لم يشعر بأي خوف. لماذا أخاف ؟ أنا لا أخاف. نظر الى البحر فرأى رجال الزورق المنقلب وقد أعادوه الى وضعه الطبيعي، ولاحظ حركات أجسادهم فخمن أنهم يغنون. رفع يده وأوقف سيارة تاكسي وطلب من السائق أن يوصله الى بيت سحر.

الخنجـــر

عادل يقرر.
قرر عادل أن السفر هو الحل الوحيد.
ــ لا يوجد حلول أخرى، قال لي، لكن السفر أفضل. البحث عن الثروة.
ــ إلى أين أسافر، سألني عادل.
من الطبيعي أن أقترح عليه أوربا وفرنسا بالذات.
ــ أوربا. لا، لم أعد أرى أي شيء يجذبني، هم ينجذبون الينا، أما نحن فانتهت

ــ أمريكا قلت له.

ــ لا، أمريكا بعيدة. أفضل الخليج.

الخليج العربي أو الخليج الفارسي أو لا أعرف ماذا سيسمونه بعد عشر سنوات. أنظر الى حرف الجيم الى الدائرة التي في آخره ج يجب أن تبدأ الأبجدية بالجيم. بالدائرة التي تشبه امرأة مستلقية على الرمال الحارة. والرجل كالنقطة في وسطها. أو تبدأ الابجدية بالنقطة، لان العالم بدأ بالرجل ويجب أن ينتهي به. ويكون الرجل كالصفر الضائع وسط الدائرة.

ــ أنت تمزح يا استاذ عادل.

ــ أنا لست استاذاً ولا أمزح. أنا النقطة وأريد أن أذهب الى الثروة.

كان هذا الحوار هو آخر حواراتنا، وأعتقد أنه ذهب الى هناك. فأنا أعتقد أن النفط أفضل من الثمر. صنع العرب من الثمر الهاً وعندما جاعوا أكلوه. أما النفط فأنت لا تستطيع أن تأكل النفط، تعبده وتبيعه فتتدفق الثروة. اعتقدت أنه ذهب الى الثروة، لكنه لم يذهب.

غادرني عادل ومشي في الشارع، توقف أمام بائع عصير الجزر، اشرب كباية جزر قبل أن أذهب واشترى بنطلوناً. وقف ، كان الدكان ضيقاً، رجال يقفون حول الآلة الكهربائية الصغيرة التي يقف خلفها الرجل يمسك الجزرة بيده ويضعها ببطء، ثم يسمك بالثانية، والعصير البرتقالي يتدفق وهو يسكب في الأكواب والناس يشربون، وعادل ينتظر دوره. ثم لمحها، كانت تنزل من اول الشارع وهي تلبس بنطلونها الأزرق وقميصها الأبيض ومعطفها الأسود وتمشي بهدوء. أشار لها بيده، تقدمت منه. انها ليست سحر، لكنه يعرفها. دعاها الى شرب كباية عصير، شربا بسرعة ومشي الى جانبها، قال لها إنه ذاهب الى شارع الحمرا ليشتري بنطلوناً، مشت الى جانبه وكانت تضع يدها في جيب معطفها سألته عن الأحوال وكانت تضحك ، اقتربت منه أو أعتقد أنها اقتربت منه، أمسكها من ذراعها وهما يقطعان الشارع، ثم مد يده الى جيب معطفها، تغلغلت يده بين اصابعها، وأمسك يداً صغيرة ودافئة. وكانت تنظر اليه وتبتسم. مشيا طويلًا والمطر ينهمر. دعاها الى شرب فنجان قهوة، قالت إنها تفضل المشي، يده في يدها وهو يلتفت اليها ويحاول أن يتذكر اسمها، ثم لا يعلم من أين جاءته الجرأة وقال لها بحياء وصوت يتعلثم انه يتذكر كل شيء، لكنه لا يذكر اسمها.

ــ ماذا تذكر، سألته.

ــ الحقيقة، أنا لا أذكر شيئاً، لكنني أعرفك، اعرف كل شيء.

ــ ولو ياعادل، تمشي معي وتمسك يدي ولا تذكر اسمي أو أي شيء عني.

ــ أنا أتذكر، في العادة اتذكر، لكن الآن نسيت الاسم فقط

سحبت يدها.

ــ هذه يد وليست شجرة.

قال لها، أخبرها قصة العسكري، أنا مثل العسكري الذي يسقط. استندت الفتاة الى الحائط وسط حبات المطر الخفيفة واستمعت اليه.

ـــ أنا مثل العسكري الذي سقط على المنحدر.

كانت مجموعة من العساكر تقطع الجبل، مشوا أياماً وليالي لا تنتهي، وسط البرد ووسط الشوك ووسط الثلج، لكن الجندي المسكين ولنقل ان اسمه عادل زحطت قدمه. كان عادل تعباناً، ورتل العساكر يمشي على حافة منحدر، زحطت رجل عادل العسكري، حاول أن يتمسك بشيء حتى لا يسقط في قعر الوادي ويموت، لكن لا يوجد شيء في المنحدر، وعادل يتدحرج بعنف. والعساكر فوق ينظرون اليه بعيون مليئة بالتعب والشفقة. ثم وجد نفسه وقد تعلق ببلانة، تمسك جيداً بكومة الشوك وبدأ يصرخ، كان يعتقد أنه يصرخ، لكن صوته خرج خافتاً وبطيئاً، ولم يسمع العساكر شيئاً، أنا مثله ومثله كان يجب هل تعرفين القصة. أنت لا تعرفين شيئاً. تقول القصة ان الضابط الشجاع، يجب أن يكون الضابط شجاعاً في القصة على الأقل، فكر طويلا في الأمر، أي فكر بسرعة وقرر أنه لا يستطيع انقاذ العسكري المتعلق بالأشواك في وسط المنحدر، فقرر أن الطريقة الوحيدة لانقاذه من هذا العذاب هي أن يطلق عليه النار. أخذ بندقيته، رأى عادل البندقية المصوبة اليه، اصابه رعب شديد ولم يفهم، وسمع دويا ومات. لكن ياستي هذا الضابط لم يكن شجاعاً فقط. كان شجاعاً وعكروتاً، فلم يفعل كما يفعل الضباط في القصص، ترك العسكري المسكين معلقاً بالاشواك ومشى، قال إنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً من أجله، وأنه سيموت على أية حال، فلماذا إضاعة رصاصة ؟ تركه ومشى. أنا مثله، مثل العسكري، ولكن انت لماذا تسحبين يدك ؟

ـــ أنت تضحك علي، قالت الفتاة التي تلبس بنطلوناً أزرق، لا تتذكر اسمي وتخبرني القصص.

ـــ أنا لا أضحك. لا والله لا أضحك، أنا اقول الحقيقة.

ـــ حقيقة وكذب.

ـــ طيب، لم تسألني لماذا لم يعوض الضابط. وهذه قصة ثانية. هل أخبرك قصة الضابط ؟

التفتت الفتاة الى عادل وبدأت تتراجع الى الوراء.

ـــ أنت تضحك علي، سوف تخبرني القصص من هنا وحتى أصل معك الى الفراش

ـــ لا والله، أنا أمشي في الشارع، أنا اريد شراء بنطلون، ولكن مع هذا سأخبرك قصة الضابط.

بدأت الفتاة تستدير، ثم ركضت كأنها تهرب من رجل يلاحقها، عادل يلحق بها وهي تركض. عادل يلهث وهي تلهث. وصل إلى جانبها.

ــ خلص، قالت، ماذا تريد ؟
ــ اسمك، قولي لي اسمك.
ــ لا.
ــ طيب، أنا سأخبرك شيئاً.
ــ أخبر. أنا مستعجلة.
ــ أنا أعرف الى أين تركضين، انت ذاهبة الى الضابط، ولكن لو سمعت القصة كنت عرفت ان الضابط فرط، وضعه ألعن من العسكري.

ركضت وعادل لم يتبعها. تذكر عادل انه في الأساس ذاهب كي يشتري بنطلوناً، وأنه لم يكن هناك لزوم لاخبار هذه الفتاة المسكينة بقصة العسكري، فلا هو عسكري ولا هي تعرف الضابط، والقصة مفبركة من الاساس، لان العسكري لم يسقط، الذي سقط كان رجلا آخر، ولأن الضابط لم يتردد، هو الذي دفش الرجل ثم قوصه قبل أن يتمسك بالشوك.

تابع عادل سيره وحيداً. المطر يشتد والسيارات تتوقف مشلولة أمام انهار الماء، أصوات الزمامير تعلو، توقف عادل تحت شرفة يتقي المطر، المطر لا يتوقف، تابع سيره راكضاً ووضع يديه على رأسه، لكن اصوات الزمامير كانت تنخر أذنيه، وصل الى أمام دكان لبيع الالبسة الجاهزة، دخل، فتح الباب الزجاجي ودخل. كان المحل هادئاً والبنطلونات معلقة ومتدلية كأنها مربوطة بحبال، ولم يجد البائع، وقف يتفرج على أنواع الموديلات المختلفة عندما ربتت يد على كتفيه.

ــ أهلًا وسهلًا.
ــ بنطلون شتوي، قال عادل.
ــ تكرم عينك.
دخل الرجل بين أكوام البنطلونات المعلقة، ثم عاد يحمل بنطلونا أخضر.
ــ لا، اريده أسود.
أخذ الرجل ماسورة وضعها على خصر عادل. دخل من جديد وعاد ببنطلون أسود.
ــ تفضل.

بدأ عادل يخلع بنطلونه الملوث المياه كي يقيس هذ البنطلون الجديد المكوي بعناية. البائع ينظر الى عادل وهو يفك أزرار بنطلونه وعادل يصفر. البنطلون ينحني قليلا على الركبتين. عادل ينحني على حذائه يخلعه، البائع يتقدم نحوه ويناوله البنطلون الجديد. يلبس عادل البنطلون الجديد. البائع يدله على مرآة في طرف الدكان. عادل والبائع يتبعه. البائع ينحني بين الفخذين ويشير الى امكانية اصلاح البنطلون لانه واسع قليلا عند الخصر.
ــ لا مناسب، أنا أفضله هكذا.

البائع لا ينهض، ما يزال راكعاً على الأرض، وأنا ادور حول المرآة وأراه بوجهه النحيل وقامته الرفيعة وأصابع يديه الطويلة.

نهض البائع، لف البنطلون، دفعت الثمن وحاولت أن أخرج، لكن المطر وكنت جائعاً، سألته عن دكان قريب استطيع أن أشتري منه علبة لبن، دلني على الدكان الذي الى جانب دكانه وقال لي انني استطيع ان اشرب عنده حتى يتوقف المطر. سألته اذا كان جائعاً، قال لا. ذهبت وعدت بعلبة لبن كبيرة وشلمون، قدم لي كرسيا، جلست، شكرته وبدأت أشرب، البائع ينظر الى علبة اللبن وإلي وأنا اشرب، اعتقدت انه جائع مثلي، سحبت الشلمون كي أقدم له العلبة لعله يريد ان يشرب قليلاً. تساقط اللبن من طرف الشلمون على فخذي، مسحته بكفي، قال انه يستطيع أن ينظفها، شكرته وقلت له انني سأبعث البنطالون الى الكواي، أكملت شرب اللبن بعد أن وقفت لانظر الى المطر المنهمر من خلال الزجاج والى السيارات المرمية وسط الشارع، اقترب الرجل مني شعرت انه يضع يده على كتفي، التفتت، رأيته ينظر الى المطر.

ــ المطر شديد، قلت.

ــ بيروت، هذه هي بيروت.

لكن الرجل كان يقترب، وعادل يبتعد، عادل يقترب من الزجاج، عادل لا يفتح الباب ويخرج لان عليه ان يأخذ معطفه وبنطلونه الجديد. اندفع عادل صوب البنطلونات المعلقة، البائع يتبعه، عادل لا يقول شيئا والبائع صامت، رأسه بين البنطلونات لكنه لا يرى رأس البائع، وشعر عادل بخوف. أنا أريد، لم يسبق ان مارست الجنس مع رجل لا. قال عادل للبائع انه يريد ان يذهب الى بيته × ــ أستاذ أين أنت ؟

ــ أنا أتفرج على البنطلونات، جاوب عادل.

عاد عادل الى الكرسي فرأى البائع يقف خلف طاولته ويبتسم له. لبس معطفه، حمل البنطلون الجديد. شكر البائع وفتح الباب. رأى عادل الناس يركضون في الشارع، خرج ورأى نفسه يركض مع الراكضين، رأى رجلا يمسك خنجراً بيده ويتبعه البائع، البائع يركض والناس يركضون خلف حامل الخنجر. لماذا البائع هنا. سأل عادل، لم يجاوبه أحد، وكانوا يركضون وسط شارع الحمراء المطر، السيارات الواقفة وسط الشارع، اجراس الكنيسة القريبة وصراخ، اقترب الرجل الذي يحمل الخنجر من البائع. البائع يسقط على ركبتيه، عادل يقترب ويسمع صراخاً.

ــ يا أستاذ عادل، أعطني البنطلون.

الخنجر يلتمع وسط المطر، البائع يرتجف، الماء يغطيه الى كتفيه وهو راكع على الأرض وظهره يرتجف الرجل الذي يحمل الخنجر يرفع خنجره الى الأعلى، ويلتفت الى الوراء، عادل

يتراجع، يسحب سيجارة مارلبورو ويدخن. الخنجر يهوي، البائع يعوم على الماء الأحمر. عادل يقترب ، البائع يعوم على بطنه والخنجر في ظهره. عادل يغطي البائع بالبنطلون الأسود. أصوات المزامير والأجراس.

عادل يدخل الى المقهى، يطلب فنجان قهوة مرة وينتظر.

غداً سأسافر.

لا، غداً لن أسافر، السفر صعب، هؤلاء في الخليج لا يعطون فيزا بسهولة وأنا لا أحب مكيفات الهواء، ثم لن أسافر الى هناك.

ينهض عادل، يحمل البنطلون الجديد في يده ويمشي تحت شمس دافئة الى منزله، حيث سيستحم ويتفرج على فيلم مصري في التلفزيون.

وهـــي

هي، انها هي، تمشي وانا انظر اليها، الى عينيها المعلقتين في سماء الوجه، الى الوجه. قال عادل انه يحبها، قال ذلك لأصدقائه قبل أن يقوله لها. كان يخاف من ارتجافة جسدها النحيل. من ضحكتها، من قدميها الصغيرتين، من أصابعها المضمومة الى كفيها، قال عادل انه يحبها، وهي تنظر اليه وتنتظره، لكنه يخاف.

ــ لماذا تخاف ياعادل ؟

ــ أنا أخاف من نظرتها، من غموضها الابيض وهي تمشي أو تطير. اسمها ايمان لكن يعقوب كان يسميها السماء الزرقاء. خيط الكحل الأزرق فوق هدبيها. الدموع الزرقاء التي تكرج على الخدين.

ــ جاءت السماء الزرقاء يقول يعقوب.

وأنا أقف في المطعم الجامعي وأتقدم باتجاهها. ايمان تنحني على صديقتها الجالسة أمامي وتجلس الى جانبها، كأنها لا تراني، وأنا اتقدم، العيون تلتفت الي، لا أحد يلتفت، لكنني اشعر أن العيون تنغرس في ظهري، اتقدم، اتناول كرسيا وأجلس، احييها وأتكلم مع صديقتها التي تدعى مريم. والتفت فأرى العينين والسماء الزرقاء. × أمس فقط تذكرت اسمها، كنت قد تركته يغور في عيوني، لكنه جاء، جاء الاسم وحيداً بالالف الأولى التي تنحني على الياء وبالالف الثانية التي في الوسط، لا ليست سحر ولا أميرة ولا حنان الألف الثانية في الوسط، وهي في الوسط.

إيمان تمشي، إيمان تمشي وحيدة وسط شوارع فارغة وفستانها البرتقالي يتطاير على ركبتها، وأنا أمشي الى جانبها، وهي تهز رأسها، والشعر الكستنائي القصير يتُطاير فوق الرأس. ولم تكن تقبل. لم يكن طموحي أن آخذها الى آخر العالم. كنت واقعياً، لم أكن ارتجف عند أول دمعة زرقاء. كنت أحاول أن أمسك يدها، احاول اقناعها أن تأتي معي الى السينما، وهي ترفض، لا تعطي الاسباب ولا تناقش. تهز رأسها الى الاعلى فافهم ان النقاش بلا جدوى. لا

أناقش. أطلب اليها أن تأتي الى المظاهرة. يومها كنا نتظاهر كل يوم. يومها كنا نحلم أننا سنحمل الارض على حناجرنا التي تجرحها الهتافات وعند الحديث عن المظاهرات كان صوتها يرتعش، تدخله ارتعاشة الخوف ولا تجاوب. ثم ضيعتها كما يضيع كل شيء، كما يضيع الرجل وسط صراخ النساء الباكيات على جثته.

ضاعت ايمان. طبعاً ذهبنا الى السينما، وافقت وجاءت هي وشقيقتها لميا. عند مدخل السينما فوجئت، كنت اعتقد أني سأختلي بيدها في الداخل وسط الظلام. لكنها هنا وأختها الى جانبها. ندخل، تجلس هي الى جانبي وشقيقتها الى جانبها. الأضواء تنطفئ. الشاشة تلتمع باللغة الانجليزية، الأبطال يتحاورون وأنا أمد يدي وأنتظر يدها، ويدها لا تأتي، همست في أذنها طالباً اليد، وهي تضع يدها في جيب كنزتها الصوفية ولا ترد. مددت يدي، أخذت يدها بعنف. نظرت ايمان وباتجاه اختها، حاولت سحب يدها. امسكت جيداً، لكنه الخوف، او خوفها او خوف الابطال داخل الشاشة، لم أعد أذكر. كان العرق يملأ يدينا المشبوكتين كأنهما في فرن، ولم أشعر بشيء. لزوجة وعرق ساخن ومحاولات لا تنتهي لسحب يدها. وأنا احاول أن اتمسك باليد، ثم أجد أن لا فائدة. أتركها ولا أرى الفيلم سوى موت البطل ×

كانت هذه هي المرة الوحيدة التي ذهبنا فيها الى السينما. ومن يومها صارت ترفض أية امكانية لبحث المسألة، ثم ضاعت، لا، قبل أن تضيع أخذتها الى إحدى تلك المظاهرات التي كانت تنتهي بإحراق دواليب الكاوتشوك وبرصاص البوليس والجيش، هي التي جاءت وقالت لي انها ستأتي معي وذهبنا أذكر أنها كانت الى جانبي، اذكرها وهي تتمسك بذراعي، اذكر انها خافت كثيراً، ولا أعرف ماذا حصل بعد ذلك، اختلطنا برجال الجيش وافلتت من يدي، وبدأ الدم يلوث الطريق، ولم أرها إلا بعد ثلاثة أيام، وكان كل شيء قد صار مختلفاً. حتى هذا الرمادي الفاتح في عينيها صار غامضاً، والخيط الأزرق فوق الهدبين صار سميكا، ولم أر دموعها كي أعرف ماذا تغير في ذلك الأزرق الذي ينحدر على الخدين، حتى فستانها البرتقالي الذي يطير فوق الركبتين صار نيليا ولا يطير، وتكلمت معي كما كنا نتكلم كل يوم، ولعبنا كرة الطاولة وغلبتني كما كانت تفعل دائماً، لكن نظرتها إلي والى الآخرين صارت مختلفة.

لم أعد أفهم، قلت لصديقي.

قال يعقوب، ويعقوب هو الوحيد الذي كان يعرف كل شيء، وأنا الى الآن، رغم أني لم ألتق به منذ سنوات ، ما أزال أعتقد أنه الوحيد الذي يعرف، قال ان المذنب هو أنا، وانه ما كان يجب كل شيء، وانه يعتقد ان السماء الزرقاء ستهبط الى الأرض وتتزوج رجلا، والرجل يعني شخصاً مختلفاً عني، فأنا لا أصلح، قال يعقوب.

لم تقل لي انها ستتزوج. لم تقل شيئاً، حتى الدموع لم تتساقط من عينيها، قالت انها ستسافر، لا أعلم اذا كانت قد سافرت، سحر قالت لي انها التقت بها في باريس، لكنها

تزوجت، أنا أعرف زوجها، الجميع قالوا انه يشبهني، وانا لا اعتقد أني قبيح الى هذه الدرجة، لكنهم يقولون انه ناجح ويشتغل استاذاً في الجامعة، وأنا ماذا ؟ أنا ؟ الحق مع الجميع، أنا لا شيء.

ولكن، لماذا يتصرف زوجها بهذه الطريقة ؟

أنا لم أكن أقوى أن التقي به، هو أراد ذلك. هو الذي اتصل ورتب موعداً في المقهى، وجاء لابساً بذلة أنيقة وكرافات تميل الى السواد وجلس. طلب كأساً من الكونياك، وبدأ يقرب الكأس من أنفه يشمه، ثم يشرب ويتكلم.

ـــ قال إنه بحث عني طويلا ليخبرني ماذا جرى وكيف.

ـــ قلت له انني لا أريد أن أعرف. اسمع يا أستاذ، اسمع جيدا، انا لا اريد ان اعرف شيئا.

ـــ ولكني سأخبرك، قال الزوج

ـــ المسألة انتهت منذ زمن بعيد، ولا افهم لماذا تريد أن تفتح هذه الصفحة من جديد

ـــ قال انه رجل متحضر، فوافقته.

قال انه لم يزعل مني، وانه تزوجها على الرغم من معرفته بعلاقتها بي.

قال انه الآن أب وعنده ثلاثة اولاد

سألني عن اولادي

قلت له انني لم اتزوج، ولا اولاد عندي

هزَّ رأسه

ـــ ولو يا أستاذ عادل، لماذا لم تتزوج، الزواج هو الحل الوحيد

قلت له انه الحظ وابديت اعجابي بزواجه الناجح

اخذ جرعة من كأسه

ـــ ولكني لم اخبرك

ـــ اخبرتني، قلت له

ـــ ولكنك لم تسألني كيف ماتت.

انا سمعت انها ماتت ولم أصدق، أو لم افكر في الموضوع، هي لم تمت انا متأكد، ربما نامت لكنها لم تمت، انا رايتها تمشي وحدها في شوارع مقفرة، تحمل صرة على ظهرها وتقول انها تبحث عني، وأنا لا اريد ان اعقد المسألة، وافضل ان ابقى معها في السينما، لكن هذا الرجل الجالس أمامي، يتابع وضع أنفه في كأسه يصر على اخباري ويروي.

انت تعرف، كلكم تعرفون، هي أصيبت بذلك المرض، جاء هكذا ودون مقدمات، شلل في اليدين وارتخاء في الفك وعدم قدرة على فتح العينين، اخذتها الى جميع الاطباء، ثم صارت ترفض أن تأتي انت تعرف كم أحبها، جاء جميع الاطباء الى البيت، وانت تعرف، في

هذه الاحوال كم يكلف الطبيب خاصة اذا جاء الى البيت، ثم اضطررنا الى ترك البيت، أيام صعبة وثلاثة أطفال وأمي وهي. وفي اللحظة الاخيرة رفضت، تمسكت بالكنباية وبدأت تبكي، لم افهم منها سوى انها لا تريد ان تذهب، تريد ان تبقى ماذا افعل، هل اجبرها على المجيء، انا في حياتي لم استخدم العنف معها، وهي التى تقرر، كل هذا الوقت منذ زواجنا وهي التي تقرر. أمي نصحتني بأخذها غصبا عنها، انا رفضت، تركتها بعد ان ملأت البيت بالمعلبات ومشينا، تركتها انا اعرف ان هذا خطأ، ولكن ان اجبرها واستعمل العنف معها خطأ أكبر أنا أعرفها وأنت تعرفها، القوة خطأ. انت توافق معي، طبعا توافق. أنت تعرف وعندما رجعنا الى البيت بعد شهر رأينا، لم نر شيئا، الجيران قالوا انهم دفنوها. ذهبنا الى المقبرة وزرناها، اين هو الخطأ؟ دلق الزوج كأسه على الطاولة، فتساقطت قطرات الكونياك على ثيابي انحنيت كي أمسحها بالفوطة، امكسني من قميصي، ونظر اليّ بعينين حمراوين.

ــ اسمع يا عادل، أنا اعرف انك تبحث عني لأنك تعتقد انني القاتل، أنا لم اقتلها، أنا حزنت عليها لكن ماذا أفعل ؟

عادل يسمع الى هذا الرجل الحليف الذي يلبس الكرافات ويشعر بوجع قاتل في معدته، لم يتحرك من مكانه، كان يستمع كأنه لا يستمع، الزوج يسكت وعادل يسكت، ثم بعد صمت دام حوالي ربع ساعة كانت فيها عيون الرجلين تتنقل بين سيقان النساء الماشيات في شارع الحمرا. سأل عادل

ــ ولكن ما هي قصة الكلب ؟

ــأي كلب ؟ لا يأستاذ عادل، الكلب غير موجود، هذه اشاعة، وانت ايضا صدقت الاشاعة أنا لم ار الكلب، الجيران قالوا انها ماتت ميتة طبيعية، وانا صدقتهم، اعتقد انها كانت تعرف انها ستموت، لذلك فضلت ان تبقى وتموت في بيتها.

ولكن الكلب، قال عادل، الكلب الذي جاء وعضها، والرجل الذي اطلق عليها النار

ــ هذا كذب

ــ الكذب هو الحقيقة، انت تكذب، وأنا لم اسألك شيئا، لماذا تدافع عن نفسك، انت الزوج ولست الكلب، المشكلة هي الكلب، قالوا لي

ــ من قال لك، سأل الزوج بعصبية

ــ قالوا لي انها كانت تزحف على الارض، قالوا انها وقعت على الارض، وزحفت بحثا عن الماء، وجاء الكلب، عضها وصار يعوي، ثم تحول العواء الى ما يشبه البكاء. جاء الجيران، رأوا كلبا مليئا بالغبار، رأوا الكلب ولم يروا المرأة، وكان الكلب هائجا منهم عليهم، احدهم سحب مسدسه واطلق النار أطلق النار فقتلها، ثم اطلق فقتل الكلب. قتل المرأة دون

أن يعرف. ثم عندما عرف، اخذوها الى المقبرة، وجاء الخوري فصلى ودفنوها. وقال الخوري ووقع ورقة تقول انها ماتت ميتة طبيعية، لماذا قتلتها، سألته

ــ انا لم اقتلها، ثم انت لا تفهم شيئا، وهذه القصة كذب، انا احبها، هل يقتل الرجل المرأة التي يحبها، هي ماتت

ــ طبعا ماتت

وقف عادل، الزوج يقف، عادل يمد يده ويصافح الزوج

ــ العوض بسلامتك يقول عادل

ــ تعيش، يجاوب الزوج

ــ هذا مصير كل حي

ــ الحمد لله، الله أعطى والله أخذ، يقول الزوج، لكنني اريد ان اخبرك كيف ماتت

ــ لا اريد ان اعرف، يقول عادل

الزوج ينصرف، وعادل لا يريد أن يعرف

يخرج عادل الى الشارع ويمشي، عادل يرى، انه يرى، عادل يراها، وهي نفسها، تلبس فستانها البرتقالي الذي يرفرف على ركبتيها وتمشي بهدوء، تنظر الى الارض كأنها تقيس حجم خطواتها، وعادل يحلق بها، يناديها، وهي تمشي كأنها لا تسمع، عادل يركض خلفها، يصل

ــ انت، أنت ايمان

يرى عيونا أخرى ووجها آخر، يرى ايمانا اخرى، يعتذر، ويمشي وحيدا، ويقدر أن لا يزور أمه بعد الآن.

الجبــــل

ركض الاطفال، جميع الذين ركضوا كانوا يركضون، وهو ايضا، كان عادل يركض والرجال يركضون والبنادق في الايدي، الايدي مرفوعة إلى الاعلى، الاعلى هو اعلى التلة أو الجبل، والجبل بعيد، الجبل مربوط الى حبل يتدلى، وكل شيء كان يبتعد، وهم يركضون.

قال عادل

انا اركض، كنت في وسطهم واركض، كنت امامهم واركض، ثم سقطت البوظة من يدي، كنت أحمل البوظة في يدي واركض، ثم سقطت يدي، أحدهم دفشني، الولد الذي كان يركض الى جانبي دفشني وسقطت البوظة، داستها الاقدام، جلست وسط الملعب ابكي جاءت الراهبة وسألتني لماذا ابكي، استحييت ان اقول لها انني ابكي، قلت اني لا ابكي ركضت. الاطفال يركضون، وأنا رأيت الجميع، ولانني احبهم، لانني اخاف ان يقولوا

انني لا أركض، لأنني اريد ان أكون معهم، لانني احبهم، لانني اخاف ان يحبوني، ركضت ولم اشعر بالتعب

كنت البس بنطلونا قصيرا واحمل البوظة بيدي، كنت البس بنطلونا كاكيا واحمل البارودة بيدي، كنت اريد أن لا اسقط، كنت اخاف ان يدفشني أحد، لذلك دفشته، سقط، ولم التفت اليه وركضت وركضت وارتفعت ضحكاتي الى الاعلى، ارتفعت اصواتنا الى الاعلى، والتلة كانت عالية، التلة العالية، لكنهم جاءوا. جاء رجل يحمل كماشة حديدية واجبرني على الجلوس، اجبرني على فتح فمي، ادخل الكماشة في فمي وبدأ يقتلع أسناني، بدأت ارتجف، الكرسي يرتجف، الكماشة في يده ترتجف، قفزت وركضت، ركضت، ركضت لأن طعم الكماشة في فمي كان مليئا بالصدأ

هل تذكرون، سألني عادل اذا كنت اذكر

قلت انني لا اعرف عن اي شيء تريدني ان اذكر

قال. الذكريات، لاأنسى، ربما نسيت انت أما انا فلا أنسى

قال عادل انه لا ينسى، تلك المرأة التي اسمها جنان، وهي تحمل دلو الشوكولاته الساخن في يدها وظهرها ينكسر، ورائحة الشوكلاتة القاتلة، ووكيل المعمل في الممر، الوكيل الذي يقترب ويضاجعها ثم يضربها لانها لا تشتغل، قال عادل انه يحب قتل الوكيل، يجب منع الشوكولات، يجب الا ننسى الشوكولاتة.

هل تذكر قال عادل، انت لا تذكر، وانا لا أنسى، هل تذكر كيف حملت السلم واجبرني على الركض ثم اجبرني على التسلق، ثم اجبرني على السقوط، لذلك أريد، لا اريد، لن اقبل ان يدعسني أحد لن أقبل، وركضنا.

قال عادل :

كنت اقف بينهم واركض، كنت معهم وأرقص، كنا دائرة صغيرة، ثم جاء الاولاد، لا اعلم من اين كانوا يتدفقون بايديهم الملوثة بالحبر الاسود، وصرنا نرقص، نغني ونرقص.

ـــ لماذا لا تغنون يا شباب، قال ابو ربيع، تخافون من الموت، لكنكم لن تموتوا، لا أحد سيموت غنوا ولا تخافوا.

وبدأنا نغني

ـــ اصواتكم حزينة، نحن لا نحزن

علت اصواتنا وكان الثلج يتساقط ونحن نركض، الثلج الابيض فوق معاطفنا الزرقاء وايدينا المرفوعة الى الاعلى تصبح زرقاء، ونحن نغني، وابو ربيع الذي مات هناك، ولم يكن يعرف انه اول من سيموت، كان يقودنا في الركض والغناء

قال عادل

أنا لم أر شيئا، لم اخلع بنطلوني حين قالت الراهبة الى النوم، قلت لها انني لا اريد ان أنام، لا، الحقيقة انني قلت لها انني لا أستطيع ان انام لان اسناني تؤلمني، اعطتني حبة اسبرين وقالت الآن ستنام، لكنني لم انم، اغمضت عيوني، شديتها، انتقل الالم من اسناني الى عيوني حاولت ان انهض واذهب اليها واقول ان اسناني لا تؤلمني، انها العيون، الوجع في عيوني لكنني لم أنهض ولم اقل لها شيئا ولم اغمض عيوني.

قال عادل

وعندما صوبت باتجاه الهدف، اغمضت عيني اليسرى واطلقت

ــ انت فاشل في التصويب، قال المدرب

لكني صوبت وقتلته، انا الذي قتلته، لم يصدقني احد حين قلت لهم انني قتلته، كانوا مقتنعين اني لا اعرف التصويب، لكنهم لا يعرفون، التصويب شيء والفشل شيء آخر الرصاصة تعرف الهدف وحدها، الرصاصة تطير وتدخل في الرأس أو في الصدر، وهو يموت، انا الذي قتلت، لكنهم لا يصدقونني، طيب طيب، قولوا لي من اين يأتي الموتى، هؤلاء الموتى الذين يتدحرجون كأنهم حجارة أو كأنهم رمل يتساقط من الحجارة الرملية السميكة، هؤلاء من قتلهم

قال عادل : انا الذي قتل. انا قتلت الجميع. لم يصدقه أحد، قال ان بارودته هي التي أطلقت وقتلت، ولم يصدقوه، أما هو فصدقهم، صدق الذين قالوا انهم ماتوا، وصدق الذين قالوا انهم قتلوا، صدق الجميع ولم يصدقه أحد.

ــ لماذا لا يصدقونك يا عادل ؟

اخبرتها. قال. اخبرت الراهبة انني لم اضرب الولد ولم ادفشه، هو وقع على الارض وبدأ الدم ينزف من انفه، لكنها لم تصدقني، اخدتني الى قبو الجراذين، قالت انها ستدهن اذني باللبن وترميني في القبو المظلم، لكني قلت لها، لم ابك، قلت لها دون ان ابكي، لكنها لا تصدق، حتى تصدقك الراهبة يجب ان تبكي، وحتى تبكي يجب ان ترى الراهبة، لكني لم ابك فاخذتني الى القبو ولم تدهن اذني باللبن ولكن الجراذين لم تأت، انتظرتها وكنت خائفا، لكنها لم تأت.

وهم ايضا انتظرتهم ولم ياتوا، كانوا يقصفون، مطر من قذائف المدفعية، قال المسؤول ان هذا يعني أنهم يستعدون للهجوم، وانتظرنا لكنهم لم يهجموا ونحن ايضا لم نهجم، نحن انتظرناهم وهو انتظرونا ولم يهجم احد.

ركض الرجال، جميع الذين ركضوا كانوا يركضون، وهو أيضا، كان عادل يركض، البنادق في الايدي، والايدي مرفوعة الى الاعلى والتلة عالية

كنت البس بنطلونا قصيرا. قال عادل
وكان يروى

روى عن النمر الابيض، نمر ككل النمور لكنه أبيض، وجهه أبيض، اقدامه بيضاء، جسد أبيض يركض على عشب ابيض، ولا يأكل غير العشب، حيوانات الغابة تخضع له، حتى الاسود تخضع له وهو يرقص والحيوانات ترقص، ثم يهجم النمر الابيض وانا اهجم معه وهو يحبني، أكيد يحبني وانا احبه، يهجم وانا اهجم معه ونكسر كل شيء، حين يتعب وانا اتعب، ينام الى جانبي في السرير، لا يأكلني، كيف يأكلني، فهو يحبني.

روى عن الحوت. الحوت الاخضر الذي يسبح في مياه زرقاء، يرفع رأسه الى الاعلى فنرى جسمه ثم ينحني ويغوص والمياه الزرقاء تتموج

روي عن الببغاء. الببغاء برشيه الاحمر والاصفر الذي يردد اسمي ويقول أهلا وسهلا، يقف على كتفي ويطير وانا اطير معه

روي عن الكلب . الكلب الصغير الذي ينام ويعوي ويقفز على الحيطان ويتسلق الاشجار وينام بين قدمي.

ويروي. هم يستمعون اليه وهو يروي، يضحكون وينظرون الى بعضهم، بعضهم ينظر الى الساعات التي في ايديهم، وهو يروي، ثم رفع رجل بارودته، الجميع حملوا بواريدهم، انا حملت بارودتي وأطلقنا النار، وهو يموت، يتزغ على الارض، يقفز كأنه يكاد يطير ثم يموت، ويصبح شكله كالخروف المذبوح، كنا نطلق النار ونضحك، لا لم نكن نضحك، هو قال اننا كنا نضحك، لكننا لم نضحك، لماذا قال ذلك ؟ لا أعرف، لكنه كان على وشك الموت والخروف امامنا، كانت الجثث تملأ التلة العالية وكنا نراها كأننا لا نراها، لم نكن نستطيع سحبها، لم اكن قادرا. كانت اوجاع مفاصلي تحترق كأنني أصبت بطعنات السكاكين، وبدأنا نبكي، جميعنا نبكي، وصلنا الى البيوت المغلقة المهدمة التي هجرها اصحابها وقفنا على اعلى التلة وبكينا، وهو قبل ان يموت كان يركض، لكنه الآن لا يقف ولا يبكي.

قال عادل

لا أفهم لماذا يبكي الرجال، اقتربت منهم وسألتهم
ـــ نبكي قتلانا، ألا ترى الجثث، قال احدهم
ـــ ولكن نحن الذين قتلنا، الذي يقتل لا يبكي
ـــ وقف رجل من بينهم، امسكني من كتفي وقال :
ـــ نحن لم نقتل، رأيناه مرميا وطلبنا منك ان تساعدنا على حمله، لماذا لا تساعدنا؟
اسمعوا. صرخت، اسمعوا، ولم يكن أحد يسمع
تقدم مني رجل اعرفه، انه يشبه ابي لكنه اكثر شبابا منه، امسكني من كتفي، مد الرجل يده وأخذ عادل من كتفه وقال له

ــ اسمع يا عادل، الدموع تغسل ثيابنا، الدموع تغسل عيوننا، وتصبح العيون اكثر جمالا، نحن لا دخل لنا، نحن فقط

قال عادل انه يفهم، طلب منه الرجل ان يبكي. لم يبك عادل

ــ الموتى لا يبكون قال

ــ الموتى ماتوا قال الرجل الذي يشبه أبي

ــ ونحن. نحن الابرياء. قال نحن نرى ونحاول ان نغسل هذه الطرقات

انتم الطرقات. انتم وانا. قال عادل وركض، وركض الاولاد

لكنهم يريدون قتلي. صرخ عادل

ــ انهم يخيفونك. قالت الراهبة، انت تخاف، هم يحبونك ويلعبون معك

ــ لكنهم يحملون البواريد، والبواريد مصوبة الى عيوني

قال عادل لسحر، لم ير سحر لانها لم تأت الى المقهى كما وعدت

ــ هذه ليست قصة ياعزيزي، تشيخوف يكتب عن رجل يستلقي على سريره، يغمض عينيه ويموت. انا استلقي على سرير اقرأ قصة الرجل الذي يموت، اشعر بالنعاس، اطوي الكتاب اطفيء الضوء وأنام. هذه المرة نحن لا نقرأ، الضوء ينطفيء وحده، ونحن لا نطفيء الضوء. الكتاب سينطوي ونحن في داخله، هذه المرة مختلفة

لماذا تذهبين ياسحر، استمعي اليّ على الاقل، أنا لا أريد شيئا، والله لا شيء، اجلسي فقط أمامي ودعيني اعتقد انك تستمعين، ثم لا تسمعي اذا اردت

ونحن نركض، جميع الذين يركضون ينظرون الى الخلف، كأن شيئا يتبعهم، كأن الايدي تلاحقهم كأنهم يموتون، كلكم تشبهون الذين سيموتون، أما أنا، لولا مسألة هذا الوجع في عيوني ولولا أني لا أرى جيدا لكنت اخبرتهم عن طفولتي وكيف ضعت عندما كنت في الثالثة، والتقطتني الراهبة واعتقدت أني يتيم، مسحت دموعي وأخذتني، وانا اريد ان اعود الى البيت، جاء البوليس واخذني من الدبر وضربني، قلت له انني اريد ان اعود الى البيت فضربني حتى تحولت الى ما يشبه الثياب القديمة المجعلكة، واخذني الى البيت. وفي البيت ضربني أخي ثم ضربني أبي ثم ضربتني أمي. ادخلوني الى الحمام ونمت دون عشاء، لكن عيوني تؤلمني، لا استطيع ان اخبركم كيف سقطت على الطريق وداستني السيارة بدواليبها وبقيت قدمي تحت العجلات زمنا لا ينتهي لا استطيع ان اخبركم شيئا، سامحوني، أفضل أن أنام، افضل ان انسى، أفضل أن أتذكر هذه الاشياء وحيدا، افضل ان اكون وحدي اراهم، حين أرى الايدي التي ترتجف فوق عيوني واسمعهم يقولون ان الدموع تغسل الثياب واكره دموعهم، ثم يقولون ان الايدي التي اطلقت النار على عيوني ما تزال تركض وانا اركض، اسقط على الارض ، والارض تركض.

1 ـ الصباح

الصباح : رائحة الصباح، الاجراس، اصوات الاجراس، الضوء، الوان الضوء العيون، اوجاع العيون، العدس، الايدي، الماء

صحوت باكرا هذا الصباح، لم أر شيئا، رأيت وجهه، كان وجهه فوق وكانوا يضيئون الشموع، اشتم رائحة الشموع، هذه أمي، أمي تضيء الشموع وتملأ البيت برائحة البخور أريد أن انهض، لا أستطيع ان افتح عيوني، اريد عيوني، كأنهم سمروا عيوني بحبات العدس، العدس الاسود، البصل، الزيت، الزيتون، كأنهم حولوا البيت الى دكان، من يريد ان يشتري ؟ لا أحد يشتري، كلهم يبيعون ولا أحد يشتري

أقف، أنا أقف. من اين جاء الريش، أرى الدجاج، الدجاج الابيض، دجاجات تركب على دجاجات، دجاجات عمرا ميلاي، اصوات الدجاج الأحمر، اخاف من الدجاج، الدجاج المذعور الذي يصدر أصواتا ويتراكب يخيفني، الريش يطير في الهواء، ريش أبيض يطير في الهواء، أمسك الريش، اضع الريش في فمي والدجاج وانا اتراجع استند الى الحائط يسقط استند الى الباب ينفتح والدجاج يملأ المكان وانا أخاف

لماذا لا تضيئون الضوء ؟

أنا أتسلق، أنا في أعلى الشجرة وحبات الأكدينية الصفراء تحيط بي. أجلس على القفص السميك وامرجح قدمي في الفضاء، اقطف الحبات، آكلها وأرمي البزر الى الارض، الدجاجات تتراكض، أرى الدجاجة السوداء تنحني على بزرة، انزلق من اعلى الشجرة، أركض وراء الدجاجة والدجاجة تركض. أمسك بها، ريش أسود يميل الى الاخضرار، امسك منقارها بيدي ثم اتركها تنزلق على الارض، تفرد جناحيها مذعورة وتركض، القضيب في يدي، اضربها على ظهرها، اضربها على ريشها، الريش الأسود يتساقط، الدجاجة تتوقف عن الركض تنحني لضربات القضيب، الدجاجات الاخرى لا تلتفت الينا، تركض والديك الاحمر يركض خلفها وانا اضرب، الدجاجة تترنح، بطنها يلامس الارض، اتوقف عن الضرب، انحني فوقها، انزع بعض ريشها الاسود المخضر وهي لا تقاوم أتسلق الشجر، آكل وأرمي البزر وهي كأنها لا ترى، كأنها ماتت.

ابي قال ان الدجاجة ماتت، لم يسأل من قلتها، كان لا يحبها لانها سوداء ويفضل الدجاج الابيض ويقول ان افضل انواع الديوك هي الديوك الحمراء

من اين اتوا بكل هذا الدجاج الى البيت ؟

اللحام متين امام المصطبة ويذبح الدجاج والدجاج يطير. الدجاج الخائف يهجم وأنا اخاف، قلت لامي ان عليها ان تضيء الضوء، قلت لها انني أكاد اختنق، لكنهم يقرعون الاجراس، الاجراس تنبض في بطني، في فخذي، في رأسي، الاجراس في عيوني، وامي تجلب

3 ــ تهيأ البلادُ اذْ بالنهر يطفحُ منها، حول ضفتيه دمٌ يتكاثفُ، ترابٌ ينهضُ، صخب صفيرٌ صخبٌ قادمٌ بلادي تعلو هو البحرُ والبحارةُ تشرحُ دمي البحرُ والرجالُ جسدي.

الشموع وتلك التي اخبرتكم عنها ماذا اخبرتكم ؟ تلك ماذا قلت لها ؟ سألتها عن اسمها وجاوبتني، ماذا جاوبتني ؟ والشموع، اين الشموع ؟

هل يمكن، الكلاب تنبح، الكلب يقف على النافذة وينبح، وانا لا احب الكلاب، والشموع تحترق، والرائحة، رائحة الحريق الذي يملأ انفي وانا أحترق، صرت كتلة من الحريق، قلت لأمي ان الضوء، لا لزوم للضوء، تستطيعين ان تطفئي كل شيء، تستطيعين ان تغلقي النافذة. وأن تغطيني، ارجوك ان تغطيني.

وانا انام، أنا لا افتح عيوني، عيوني لا تؤلمني، عيون مغلقة، وانا لا أريد، اريد أن اغطي رأسي بالحزام الصوفي، لا أريد أن أفتح عيوني، عيوني لا تؤلمني لكنني لم اعد خائف

هل تسمعني تلك المرأة التي قال زوجها انها ماتت، انه يكذب عليها، ثم يكذب عليّ ثم يكذب عليكم، لا تصدقوه، صدقوني أنا. وأنا أيضا، ارجوكم لا تصدقوني

أنا أيضا اشم رائحة الصباح، أرى الصباح، لا أرى شيئا، الشمس لا تشرق في الصباح، الارض لا تتدحرج، لذلك اخبركم كل شيء، لذلك أنا مستعد أن اخبركم كل شيء، ولكن ابعدوا وجه هذا الرجل عني، لحيته في صدري، ابعدوا لحيته، رائحة فمه تكاد تقتلني، ابعدوا فمه، ابعدوه، وأنا اوافق على كل شيء.

أمل دنقل

الطيــور

(1)

الطيـورُ
مشرَّدةٌ في السمَواتِ
ليس لها أن تحطَّ على الأرضِ
ليس لها .. غير أن تتقاذفَها فلواتُ الرياحْ !

ربما تَتَنَزَّلُ ..
كي تستريحَ دقائِقَ ..
فـوقَ
النخيلِ ـ النجيلِ ـ التماثيل ـ
أعمدةِ الكهرباءِ ـ حوافِّ الشبابيكِ
والمشربياتِ والأسطحِ الخرسانيةِ :

(إهدأْ.. ليلتقطَ القلبُ تنهيدةً ؛
والفمُ العذبُ تغريدةً ؛
والْقطِ الرزق ..)

سرعانَ ما تتفزَّعُ ..
من نَقْلةِ الرِّجْلِ
من نبْلةِ الطفلِ
من ميْلةِ الظلِّ
عبرَ الحوائطِ
كَمْ .. حصواتِ الصياحْ !

الطيورُ معلَّقةٌ في السمواتِ
مصلوبة في يد العنكبوتِ الفضائيِّ للريح
مرشوقة في امتداد السهام المضيئةِ للشمس

(ـــ رَفْرِفْ ...
فليس أمامكَ
ـــ والبشرُ المستبيحونَ والمستباحونَ.. صاحونَ ـــ
ليس أمامكَ غير الفرارِ..
الفرارِ الذي يتجدَّدُ .. كلَّ صباحْ !)

(2)

.. والطيورُ التي اقْعَدَتْها مخالطَةُ الناسِ،
مَرَّتْ طمأنينةُ العيشِ فوق مناسرها.. فانْتَخَتْ،
وبأعينها.. فارْتَخَتْ،
وارتضَتْ أن تُقَاقِىءَ حولَ الطعامِ المُتاحْ.
ما الذي يتبقَّى لها ؟ غيرُ سكِّينةِ الذبحِ،
غير انتظار النهايةِ ؛
إن اليدَ الآدمية ـــ واهبةَ القمحِ ..
تعرفُ كيف تَسنُّ السلاحْ

(3)

الطيورُ ـــ الطيورْ..
تحتوي الأرضُ جثمانَها ؛ في السقوط الأخيرْ.
والطيورُ التي لا تطيرْ..
طوت الريشَ ؛ واستَسْلَمَتْ،
هل تُرى علمَتْ
أن عمر الجناح قصيرٌ .. قصيرْ !؟

* * *

الجناحُ حياه
والجناحُ ردى
والجناحُ نجاه
والجناحُ سُدى !

عبد الرحيم حَمُّـو

قصائـد للبحـر والحريــة

للبحر.
1 ــ لستُ أنامُ.. اذنْ سأُدَّعِي أني حَفَرْتُ بقلبي خندقاً للحلمِ
وأني من الأحزانِ مرهقٌ
نسجتُ هكذا قميصاً للبحرْ
وابْتَنَيْتُ سفينةً للعاشقين
أيها الرفاق،، أيها العراةُ القادمونَ من بريةِ البؤسْ
إلى البحر أنتم تروحونَ خفافاً، عُراةً كذلك
أناشدكمْ احملوا هاتي القصائد
للمدنِ الهاربةْ.
... على الشطِّ، في المسَاءِ حطَّ البحارةُ، ناموا على الرملِ حتى الفجرْ
كان الطريقُ للوطن يطولْ
وسفينتي
مدنٌ خائفهْ.

2 ــ يأتيني قائدهمْ
ثمَّ
يَطلب مني قميصي ..
.. ..
.. ..
خذوهُ !
سأظلُ
عارياً
أمـام   الشمس
كأيِّ فلسطيني

4 ـــ دمـي ..
ومازلتُ أدعي أنك بصدري خندقُ للحلمِ وأنك سَهْمٌ وأنك نافلتي.
أنت حمايَ
أنـتِ.
للحريــةُ
. جوعنا
يا هذا الوجه الشرسْ
كيف تملؤكَ موائدَ
لم تُملأْ بغير الدَّمْ.

. حزننا
يا هذا الدمُ المتدفقُ
تصاعدْ تكاثرْ
تخللْ
من نسغ الأشياءْ.

أعلنت غربتكِ فينا
سيدة البحرِ وارتَحلتِ
فجاءةً شعبا من الومضِ والكبرياءِ والضجرْ
فتساقطتْ للتو على رؤوسنَا
أمطار من العصافير الدورية
على أغصاننا
المقطوعةِ وغَنَّيْتِ
لغربتنا جميعاً.

إلى الشراسةِ قلبي
الى مدننا
الى عرسنا الجنوبي
الى البريق الفلسطيني
سنغدو

أحياء بالحبّ
أغنياءَ بالموتِ

صفية السباعي

الخطيبي وتفكيك الايبسية

تطرح «ألف ليلة والليلة الثالثة [1]» قضايا اجتماعية وفنية وفلسفية لها أهميتها، ولكن من الصعب ادعاء تحديد جلها لما يتميز به هذا النص من شاعرية، مما يدفع بالقارىء العادي إلى الاعتقاد بأنه أمام كتابة خالصة تفنن صاحبها في ابداعها. فما الذي يبتغي الكاتب، بإجمال، أن ينقله إلينا من خلال هذا النص الشاعري ؟ وما هي الطريقة التي اتبعها ؟ سنحاول الإجابة على السؤال الثاني كمقدمة للجواب على الاول.

بالنسبة لمنهج «ألف ليلة والليلة الثالثة» سنعرض لبعض وحداته حسب كل مشهد على حدة، مع العلم بأن المنهج العام يتضح من خلال العنوان نفسه، وهو يتضمن شقي المنهج المعتمد، أولهما : أن الكاتب وظف الاسطورة (أسطورة ألف ليلة وليلة)، وثانيهما : أنه وظفها برؤية جديدة فهو لم يقل : «بألف ليلة وليلة» القديمة، وإنما قال : «ألف ليلة والليلة الثالثة» بمعنى أن زمن «ألف ليلة وليلة» الاسطورية قد مضى، وعقبه زمن ثان وهو زمن الصمت، ويعني به فترة ما قبل الليلة الثالثة، ثم زمن ثالث هو زمن الكتابة. ولنحاول الآن التعريف، ولو بإيجاز، بمحتوى الاسطورة التي استعملها الكاتب هنا :

تروي كتب التاريخ أنه عاش قديما بساسان، ملوك امتد نفوذهم إلى حدود الهند والجزر المجاورة لها، وتعدوها إلى ماوراء نهر الغانج (gange)والصين، وكانت لاحدهم سلطة عظيمة وله ولدان : شهريار وشهر الزمان وكان الاول هو وارث الحكم، ولكنه اشفاقا على أخيه الاصغر (وكان يحبه) تنازل له عن مملكة تاوتارى الكبرى فاتخذ سمرقند عاصمة له. بعد مرور عشر سنوات على فراقهما اشتاق شهريار إلى أخيه شهر الزمان فأرسل وزيره الاول ليحضره معه.

عندما تمت استعدادات السفر، غادر شهر الزمان وحاشيته قصره ليسافر مع ضباط أخيه والسفراء المكلفين بالدعوة...وفي منتصف الليل قرر أن يعود خفية ليودع الاميرة زوجته حتى أبصر زوجته في أحضان أحد عبيده فقتلهما معا. والتحق بموكب أخيه شهريار..عندما وصل إليه امتنع عن الاكل والشراب، فترك له أخوه الفرصة الكاملة للراحة ووفر له ظروفها، وبعدها دعاه ليصحبه إلى الصيد فاعتذر له. وما كاد الليل ينتصف حتى شاهد شهر الزمان موكبا يتكون من عشرين امرأة تتوسطهن الملكة، يخرجن إلى ساحة الدار وبعد حين أفصح الموكب عن عشر نساء وعشر عبيد، وتقدم عبد لعناق الملكة، فأطلع شهر الزمان أخاه على ما رآه، ودعاه إلى مشاهدة ذلك بنفسه ففعل، ومنذ ذلك الحين قرر شهريار أن يتزوج كل ليلة عذراء، وأن يقتلها في يوم الغد بعد فض بكارتها....

وذهب ضحية هذا القرار معظم فتيات البلد، عندئذ أشفقت شهرزاد من حال بنات جنسها وعرضت على أبيها الوزير أن يسمح لها بالزواج من شهريار لإنقاذهن، ولكنه رفض باديء الامر، لكنها أقنعته بأنها ستنقذ الموقف فقبل، وبالفعل صرفت شهرزاد الذكية الملك عن التفكير في عملية القتل هذه، بأن ظلت تروي له من خلال أختها قصصا شيقة مدّة ألف ليلة وليلة.

هذه الرواية عربية أصلا، سهرت على طبعها مطبعة بولاق بالقاهرة 1830، وقد ترجمت إلى الفرنسية، وهي مصدر من مصادر «ألف ليلة والليلة الثالثة»، ومن مصادرها الأخرى «كليلة ودمنة»، وما كتبه موريس بلانشو وتودوروف و ولتر بنجمان عند الحكاية، وما قاله ديريدا عند المهبل من خلال ملارميه، ثم كتاب الكاتب ما قبل الاخير «كتاب الدم» وديوان النيسابوري بالفرنسية، ورواية لهاني الراهب «ألف ليلة وليلتان».

بعد تقديم هذه الأرضية البسيطة نعود إلى الدلالة العامة التي يشف عنها النص من خلال تتبعنا لمشاهده، مشهداً مشهداً. ونود ـــ قبل ـــ أن نتساءل : ما قيمة استعمال الاسطورة كقالب للتعبير في عصر المعجزات العلمية ؟ فنجيب بأن لهذا الإستعمال كل الاهمية، حيث أن الفن عموما يعبر بالرمز، بينما العلم باللغة التقريرية المباشرة، فالتعبير من خلال الاسطورة يعطي للنص دلالات عدة يمكن لكل قاريء أن يتواجد معها، لان التراث الشعبي عالق بنا مهما تجاوزناه، وبالتالي تكون أحسن وسيلة للتعبير عن لا شعور شعب ما هي توظيف أساطيره خاصة في مجتمعنا هذا الذي تسيطر عليه الخرافات.

واستلهام الاسطورة ملائم لفترة، كل ما يمكن أن يقال عنها إنها «فترة شك مرير».

هذه إذن بعض مزايا التعبير بالاسطورة، فما هي الجوانب التي تناولها عبد الكبير الخطيبي من الاسطورة المذكورة أعلاه ؟ وكيف وما مغزاها؟

في المشهد الاول، تطالعنا الشخصية المحورية في النص وهي شهرزاد التي يعود عليها الضمير في جملة «إحكي حكاية وإلا قتلتك». وهناك شخصيات ثانوية : القاص، ويعود عليه ضمير المتكلم «ن» كما في قوله «لنأخذ الوقت الكافي لنحب شهرزاد»، ثم العرب. أول ما يستوقفنا هو هذا التناول الجديد للشخصيات، وهي قسمان :

واقعية وخيالية؛ العرب والقاص يمثلون الضرب الاول ولا يهمنا هنا، وشهرزاد تمثل الضرب الثاني، إنما برؤية جديدة سنعرفها بعد قليل. وإذا نحن حاولنا أن نستشف ملامح شهرزاد من خلال وصف الكاتب لها تبين لنا ما يلي :

1 ـــ إن شهرزاد جسد فريد، إنه «الجسد المكتوب».

2 ـــ فهي إذن عبارة عن صوت.

3 ـــ والصوت مطلق وبدون مصدر معين.

4 ـــ وشهرزاد هذا «الجسد ـــ الكاتب»، والصوت الازلي تجسيد للفتنة، باعتبار «القص» بقول الكاتب «فتنة هنا».

والفتنة مربوطة بنقيضها الموت، وهذا هو القطب الذي تسير عليه القصة : «إحكي حكاية وإلا قتلتك». فشهرزاد تحيا بالضبط في اللحظة التي تكون فيها على شفة من الموت، وهنا يبرز لنا جانبان من جوانب فكر المغايرة عند الكاتب.

فمن الناحية الفنية نلاحظ أنه خلافا لما نجده في شخصيات القصة الواقعية عند بلزاك في الادب الفرنسي القديم وحتى في أدبنا المغربي المكتوب بهذه اللغة كما عند الشرايبي (الحضارة أمي). يُجَرد ع. الخطيبي شهرزاد من المواصفات المعهودة، فهو لا يحدد كسوتها ولا مكانتها الإجتماعية ولا زمانها ولا ومكانها : «وليس هناك» ــ كما يوضح ــ «من حاجة لتخيلها بالملموس، لاننا سنكون في تلك الحال بصدد تخيل المتخيل، وتخيل الظل داخل الظل، والجسم داخل الجسم، والحكايات بعدد الليالي البيضاء ... مجموعة باعثة على الجنون تقطع أنفاس من يلعبون وفق هذا المبدأ الجوهري بدون أن يؤدوا ثمنه.... لا حاجة إلا أن نتخيل شهرزاد كجسد واقعي موشوم بالجواهر والعطور المكسرة وسط حرير من الجنات حيث يرقص الامراء ويتعاطون الحب جماعيا.. لن أحتاج إلى أن أعيد تصوير ذلك الشرق «الرخيص» لاتمكن من التحدث إليكم».

وتبدو فكرة الفرق إذن في أن الحكاية تنبع من الموت الذي لولاه ما كان للحكاية أثر.

وبذلك يحطم الكاتب الزمن الدائرة المتراتب : موت وحياة، فموت فحياة في الخلد... خلافا لهذا القانون تبدأ حكاية شهرزاد من الاخير وهو الموت. متوجهة إلى الحياة المتجسدة في الحكاية الفاتنة، وبذلك يتحطم جدار ثنائية الواقع والمستحيل : فشهرزاد أسطورة وواقع في نفس الوقت، فهي متنفس أناس واقعيين، لأن مكبوتاتهم هذه وليدة ظروف ملموسة، وصورة من صور تصورهم لظروف موضوعية... كما تزول الهوة بين فكرة الموت والحياة التي تقول بها بعض الفلسفات الميتافيزيقية والتي ينص عليها قانون الزمن الدائري السابق الذكر. فالموت خلاف لمنظور أصحاب رأي الزمن الدائري، كامن في الحياة والعكس صحيح. فهو يتسرب إلى أعماقنا بمجرد ما نولد ونكتشف ذلك من خلال القلق، الذي يشعرنا بتلاشينا التدريجي، ويجعلنا نحتمل فكرة الموت في أية لحظة، ونحس بالعدم الذي اتخذه هيدجر موضوعا أساسيا ليوضح به الميتافيزيقا في نظره، وهنا يواجهنا سؤال : لم اختار هيدجر العدم بالضبط لإثبات هذه الحقيقة ؟ ذلك لان الإنسان عندما يرى الوجود يفلت منه يتوقف قليلا عن السعي وراءه، وخلال وقوفه هذا يحس أن قوتين تتنازعانه : داخلية وهي التشبث بالموجود، وخارجية معاكسة وهي نبذ الوجود له ويُخَلِّف هذا في نفس الإنسان نوعا من الإنفصام والإحساس الحاد بالفراغ. فهيدجر اختار العدم كدليل إذن، لان حالات القلق التي تكشف عنه، أمر نكابده جميعا ونعانيه، وهو الذي يجعلنا نحس بتناهي وجودنا، وما هذا التناهي إلا العدم نفسه، والامثلة كثيرة منها، مثال الظلام. فمن منا لا يحس أن الظلام شيء واقعي ؟ ألا يقال «بأن الدنيا ظلام يقطع بالسكين» ؟ أفلا ينقطع إلا ما هو مادي ؟ ونحن نتخيل النور، وهكذا يتضح أن هناك جدلية بين العدم والحياة، وهكذا يؤول الكاتب عبارة «إحكي حكاية وإلا قتلتك». فشهرزاد تحكي ــ تفتن من مشرف الموت. وهذا أمر غير عادي في منظور

المنطق العادي، وهذا ما جعل بعض الملاحظين يقول بأن شخصيات «ألف ليلة والليلة الثالثة» ميتافيزيقية، بالفعل هي كذلك، ولكن برؤية جديدة مغايره، بمفهوم الميتافيزيقا الجديد المشار إليه سابقا عند الكاتب وعند هيدجر، إذ الميتافزيقا، عنده هي ذلك المذهب العلمي الذي يدرس الوجود كوجود، وما عداه لاشيء، وهذا اللاشيء هو العدم، وهو عدم داخل في الوجود حال فيه، وهو متقدم على لا النافية السالبة، وهذا العدم لا ينكشف عن طريق السلب المنطقي، وإنما عن طريق القلق.

المشهد الثاني يصور المجامعة المشتركة، حيث يعاين شهر الزمان فسق زوجته مع العبيد، وثانية يعاين فسق زوجة أخيه مع العبيد ويشاهد بحضور أخيه شهريار المشهد الاخير يتكرر. ويصبو الخطيبي من وراء هذا المشهد إلى تفكيك نظام الابوة ويستوحي التحليل النفسي لتتبع ظلاله في المجتمع المتخلف. سيتناول ع. الخطيبي هذا الجانب بتعبير غير مألوف إذ يقول : «تضطلع الابيسية، في نظامها، بنقل القرابة الأبوية عن طريق الدم والمني» ، ولا يتحرج من تكرار أمثال هذا التعبير، فيقول عن المجتمع الرجالي بأنه : «يوزع دورة الدم والمني داخل شهرة النسب». وما يمكن أن نقول عن هذا المجتمع هو أن الرجل يلد الرجل، والذكر داخل ابنه الذكر، واسم الدم والمني داخل الإبن : «إن استعمال أمثال هذه العبارات الجريئة ينسجم مع روح الموضوع الذي يقتضي هنا تفكيك قداسة نظام الابوة تفكيكا جذريا تلتحم فيه الكلمة بالمسار التراجيدي الذي تؤول إليه المرأة تحت النظام الابوي : موتها هي من أجل حياة الآخر الذي هو الإبن والاب. وهذا وجه جديد لمفهوم الموت والحياة : فهما يتجاسدان : الإبن والزوج يعيشان على حساب حياة الام، ثم إن الموت (وهو هنا موت الام) يتم في خضم الحياة، حياتها هي المتلاشية ثمنا لحياة الابيسي المستبد، وهذه أبشع صور الموت : الموت في الحياة، وهو الذي يمهد لفكرة العدم السابقة الذكر : «ممر مزدوج للقضيب، ومهبل مثقوب وبذلك تكون زوجة رئيس العائلة هي الموت؛ بل أقول الموت الذي يلد ليعطي الحياة للذكور الذين يتمتعون بها أو على الاقل، يحاولون ذلك أو يتظاهرون به. «فخلافا للسير العادي للقصة القديمة الذي تتشابك فيه الاحداث وتتطور نحو عقدة تنحل طبيعيا في الاخير، يقف الحدث هنا. ونجد الكاتب يخصص صفحة تأملية حول جلسة التهتك، تلك التي تكسر خلالها جبروت الملك أمام الآخر الادنى وهو العبد الذي يتنزع منه لذته. وعنصر الصراع بين هاتين القوتين هو المرأة. نتساءل : كيف يغفل الكاتب جوانب الصراع الاخرى بين الرجل والمرأة والتي لا تقل أهمية عن الصراع الجنسي ؟ واضح من خلال التعابير «لنحب شهرزاد ونستمع بإمعان إلى صوتها»، «تحكي ألف ليلة وليلة هذا التحول المتناسخ للشهوة بلذة كبيرة»، واضح من خلال هذه العبارات المتكررة في النص، أن الكاتب يركز اهتمامه على الفتنة لا الجنس. وإذا افترضنا ــ جدلا ــ أن المقصود هو الصراع الجنسي وينبغي أن نشير إلى أن الكاتب لا يتناوله لذاته، إنما يحلله من منظور الابوية، ويتأثر بالتحليل النفسي، وقد أخذ عليه ذلك فأجاب بما معناه : لا أرى مبرراً لرفض التحليل النفسي في العالم العربي بطريقة مسبقة، فهو علم من العلوم ينبغي أن نستفيد منه كباقي العلوم. يبدو أن هذا الرأي مقبول لان الهدف الاساسي لاستلهام التحليل النفسي في تحليل الصراع الجنسي، هو تفجير بعض

القيم العربية البائدة. ومهما حاولنا أن ننكر ذلك فإن جلها كامن في لا شعورنا ومن الصعب أن نتخلص منه مهما كنا ثوريين. ليس هذا دعوة للتشاؤم وإنما اعتراف بحقيقة استسلام نسبة كبيرة من أبناء المجتمع العربي لبعض المفاهيم، ومنه مفهوم الحب الذي يعني عندنا نحن العرب أنه مجرد هراء، وهو ما لم يستطع التثقيف المدرسي أو الجامعي، ولا تنور الوعي أن تمحوه. فهو «خيال» كما يقول ع. الخطيبي، خيال فاصل بين الجسم والروح... ومن الملاحظ أن هذه النظرة متغلغلة فكراً وممارسة في جل شبابنا، إنها نظرة ميتافيزيقية إلى حد بعيد، لذا نجد من الطبيعي في هذه الاحوال من يرمي بالتحليل النفسي عرض الحائط. إذا انطلقنا من مفهوم أن الكتابة الحقة هي التي تنطلق من الظروف المحيطة بها وهي المعبر عن العامة لا النخبة، فإنه تبعا لهذا يلزمنا تجنب «أدب الموضة» والتبعية، وبالتالي استعمال المناهج التي تنسجم مع المواضيع المطروقة وليكن تجديدنا نابعا من تفكيك قيمها، لأن النكران وحده ليس هو التجاوز، هذا ويبدو أنه ليس هناك فاصل بين الصراع الاجتماعي والجنسي والنفسي، فكل هذه الاطراف مرتبطة بالاخرى وبالتالي يكون تفكيك الواحد تفكيكا للآخر.

في الفصل الثالث يصور الكاتب بسخرية مرة سادية شهريار «الاستيهام الابيسي ينتفخ». فالكاتب هنا يفند أسلوب العنف الذي يمارس على المرأة عادة من طرف الرجل... هنا يتلذذ الملك بالمهبل المثقوب، وفوق ذلك يقطع رأس الضحية.

الاولى يجسد الكاتب السادية بالمقابلة بين صورتين : جنون الملك وهو ينفصل عن ذاته تماما، فمكانه ينفلت من بين يديه. والثانية، كنتيجة للاخرى هي البديل الرهيب لذلك الخطر الذي يهدد كيانه بالدمار وهو رد فعل : تمزيق المهبل، والتلذذ بذلك ثم محو صاحبته. هذا الموقف بشع، موت في الحياة وذلك مقبول من طرف الرجل الملك، فأنانية الملك تموت عندما تسرق منه متعته. لذلك يقتل زوجته، وأخريات كفدية لخيانتها، إضافة إلى هذا موت ضمير المتفرجين الاحياء الذين لا يستفزهم عمل الملك اللا إنساني. فالكتابة تبرز في خضم هذا الصراع الدامي، بين الحياة والموت، وهي تقوم على مبدإ القاتل ــ المقتول في آن واحد، والسؤال الذي يطرح نفسه هو ما هي الطريقة التي سلكها الكاتب لبلوغ هذا الهدف ؟ وما قيمتها ؟

في المشهد الرابع يأتي الحل المعروف في «ألف ليلة وليلة» الأصلية، وإنما بمنهج وبرؤية جديدين. شهرزاد تتطوع لتفدي بنات جنسها. وبهذا يكون حل المشكل آتيا من الداخل (وهذه بادرة حسنة) ومن محيط المستبد، فشهرزاد ابنة وزير الملك، وهو يأتي على يد المضطهد (بفتح الطاء)، وهو هنا المرأة، وشهرزاد تنجز عملية الفداء بواسطة الحكاية الفاتنة، ويستعمل الكاتب لعبة المرآة : شهرزاد تحكي لاختها، ومن خلال هذه الاخيرة تحكي للملك شهريار الذي بدوره هو مرآة أخيه شهر الزمان أثناء جلسة التهتك.

يستوقف القارىء في هذا الفصل عند تحليل الكاتب لعنصر الليلة البيضاء، إنه وحدة جديدة في القصة. الليلة البيضاء تقلب زمن الليل العادي إلى نهار فتمحو بذلك التقاسيم

المعتادة للزمن، وتجعل الحكاية شيئا أزليا..إنها عالم التوحد : خليط من الشمس والكواكب الليلية، تمثل البداية والنهاية معاً فتكون بذلك كامتحان لفكر يقظ على الدوام، تائه مفتون بلذة لا نهائية عبر «صمت الليل المتأمل» الذي يمحو إمكانية الكلام، وهي موطن متناقضين : «إحكي حكاية وإلا قتلتك» أي الفتنة والموت. والليلة البيضاء مثلها كمثل شهرزاد، فهي أمام الليل والنهار وهي في نفس الوقت خلفهما، «أمام ــ خلف» الموت والحياة. والليلة البيضاء تطرح إشكالية الكتابة عموما، وهي الصمت ــ المتكلم، وقد تكون إشارة إلى الكتابة المنطلقة من الصفر كإدانة للكتابات المعلبة البائدة التي تجاوزها العصر، وهذا منهج جديد وخطير، «ولكن خطورته تنبع ــ على حد قول الكاتب نفسه ــ من البحث العلمي الذي يهز ويفكك الهياكل الإجتماعية هزاً وتفكيكاً لا نهاية لهما».

ولنعد إلى السؤال المطروح سابقا : إلى أي حد توفقت شهرزاد في خطتها ؟ وبتعبير أدق، إن قيمة أسطورة شهرزاد التي وظفها الكاتب لتفكيك الابيسية، كما هو واضح من خلال النص، توفقت في عملية الإنقاذ تلك، حيث إنها وضعت حداً لسلسلة الإنتقام الذي تتعرض له بنات جنسها ولكن الابوية تتحطم بشكل من الاشكال حيث إن شهرزاد ظلت سجينة قصر شهريار من أجل أن تسليه.

المشهد الرابع يعود بنا إلى خطورة الليلة البيضاء وهي هنا الكتابة، فهي تنفض الغبار بعنف عن الهياكل القديمة. فدوبان عندما لا يجد حلا للتخلص من طغيان الملك يقدم له كتابا أوراقه بيضاء مسمومة، فيموت الملك وهو يتصفحها، فالكتابة هنا تسمو إلى مستوى السلام إذا كانت كتابة بيضاء بمعنى كتابة جديدة نابذة للهياكل القديمة، معرية مفجرة للواقع...كتابة المغايرة والتغيير.

المشهد الخامس يصور الحب الضائع في المجتمع المغربي، وقد سبق ذكره في فصل سابق؛ نلاحظ هنا أن الكاتب يصد الإنشطار الذي يعانيه الولهان في المجتمع العربي، من خلال أغاني شمس النهار، تدور حول ما يلي «كنت سأكون مفتونا بآخر الآخر غيري أنا وغيرك أنت. ومع أنك أنت الذي يفتنني؛ إلا أن الآخر هو الذي يكشف لي ــ في لحظة الشطحة ــ المكان المسحور الذي تشغله مشتهيا، وأنا أغيب. فالكتابة البيضاء المرموز إليها بـ «الليلة البيضاء» تزعزع كيان البنيات الجامدة، فهي إذن طريق لتحطيم الثنائيات، ويعبر الكاتب عن ذلك بصورة رائعة : الليلة البيضاء عندما تلمع النجوم تصبح حلقة من حلقات الكون، بكواكبه، « فماذا يضيرها لو كانت نموذجا كونيا للفتنة العاشقة ؟» يضيف : ويكون الافتتان بها ضربا من أضرب الإفتتان بجمال الكواكب الذي يظهر جليا في الإستعارات المتعلقة بالكواكب فما هذه الكواكب الإجمال نور الفكر الوقاد وبحثه الدائم عن الحقيقة منذ آلاف العصور»، ويورد الكاتب مثالا على افتتان الناس بها في كل عصر بقمر الزمان، فالناس تعلقا بها شبهوا بها أسماء أبنائهم. فالدرويش يكبت كلفه بقمر الزمان، والولد يدعوه إلى الفاحشة والأب من بعيد يتلذذ محسن ابنه وبمشهده يدعو الدرويش إلى المحرمات، وهنا يطل علينا عنصر آخر جديد في فكر الكاتب : تحطيم ازدواجية فكرة «الداخل ــ والخارج» الوهمية : فعالم

الدرويش والولد مغلق في اعتقادهما، ولكن الاب يقتحمه خفية، وقد سبق أن عبر بنفس الصورة أثناء الحديث عن جلسة التهتك : اطلال شهر الزمان على جلسة التهتك المغلقة الاولى، وعلى الثانية، ثم ثالثة مع أخيه شهريار كما يسمو بالفتنة إلى حدود تجاوز كل المواضعات الإجتماعية. فالذي ينجذب بحسن قمر الزمان هو رجل ـــ قبلا ـــ مثله، والرجل أبوه، وطرح مثل هذه القضايا الفلسفية خلال نص أدبي ذو بعد مزدوج : فهو يثبت وجود نفس جديد متفرد في الكتابة المغربية المعاصرة، إلا أنه يطبع الكتابة بنوع من الغموض مرده إلى أن النص مكتوب بلغة أجنبية (الفرنسية، ولكن الكاتب تدارك هذه القضية وعمل على ترجمة جل مؤلفاته)، وإلى هبوط المستوى الثقافي والفقه المعرفي بالنسبة لاغلبية القراء، ومشكل كهذا يحله الزمن، ولدينا أمثلة عدة على ذلك منها الشاعر العربي أبو تمام، وأكبر قادة الفكر في العالم الذين لم يفهموا إلا بعد مرور سنين وقرون على كتاباتهم أمثال هيجل ومن تناولوا فكره بصياغة جديدة.

من خلال تتبعنا لفصول «ألف ليلة والليلة الثالثة» تتبدى لنا دواعي حيرة القارىء في تحديد القضايا المطروحة وفي تصنيفها، فهي في الاساس محاضرة ولكنها لا تخلو من عناصر تطبعها بطابع القصة وهي مرة مقال فلسفي وطوراً مقطوعة شعرية. إنها إذن مزيج من الاجناس الادبية يطغى عليها عنصر القصة كما يتضح من خلال تحليل الفصول. وهذا قالب منفرد يَشُذُّ عن قاعدة القصة الواقعية، ولا ينزل كليا إلى القصة الرمزية الغامضة التي يسقط فيها دعاة «الفن للفن»، ومن العبث أن يحاول الدارس للقصة ـــ إذا جاز أن نسميها كذلك ـــ أن يبحث عن موضع لها مطروق بالطريقة القديمة : من مقدمة شيقة إلى تحليل مشوق تتشابك خلاصة الاحداث والشخصيات في نقطة أو نقاط استفهامية يأتي الجواب منها طبيعيا في اخر القصة، بمعنى آخر، لا وجود في «ألف ليلة والليلة الثالثة» للحبكة القصصية. ففي الصفحة الاولى يحدد ع. الخطيبي الموضوع : «احكي حكاية وإلا قتلتك مصحوبا بالليلة البيضاء. ويؤكد ذلك وجود نزعة جديدة في الكتابة القصصية هنا (كما في كتاب الدم). فبعد قراءة النص نلاحظ أن الكاتب لا يستكين لقصة معينة إلا إذا أراد ـــ تعففا ـــ أن يصوغها، فالكاتب منذ السطر الاول، يبرىء نفسه من هذه العملية. وليس معنى هذا أن القصة فارغة وتافهة كما قد يظن، إنما معناها أن الكاتب وعيا منه بأن الحياة البشرية معقدة فإنه من الصعب معها تحديد أحداث معينة وأشخاص معينين، فالإنتاج الادبي هنا هو الذي يحدد وجهته التي هي ذاته وهدفه الذي هو ذاته. فحقيقة العالم بمنظارالعالِم بنفسه غير تامة، وبمنظار الفنان غير ثابتة، وبالتالي من البديهي أن يخلق الأديب أشكالا معبرة عن هذا، ولذا يمكن أن نقول إن فكرة المغايرة عند ع. الخطيبي وهي نتاج ظروف مغايرة، ووعي مغاير بهذه الظروف، ورؤية للتغيير مغايرة، فكرة المغايرة عنده (أو الفرق أو الإختلاف) تفرز كتابة المغايرة. «فكتاب الدم» ليس هو «النبي المقنع» ولا «المصارع الطبقي على الطريقة الطاوية» ولا «الذاكرة الموشومة»، و«ألف ليلة والليلة الثالثة» وهو موضوعنا، ليس هذه جميعا...فهذا الحادث أو ذاك يبدأ حياته ببداية قراءتنا للكتاب،

كأحداث السينما على الشاشة بالنسبة للمتفرج، وحياة هذا الحدث أو ذاك تنتهي بمجرد انتهاء الكتاب، لهذا يستخدم الكاتب الزمن الحاضر والامر بدل الماضي. «إحكي حكاية»، «لنأخذ الوقت الكافي لنحب شهرزاد»، «من الامام نسح ومن الخلف نموت» «قبل الوصول إلى ألف ليلة وليلة (إحكي)....يكون بذاته مبدأ شاملا» الخ...

فوجهة النظر في هذه الشخصية أو تلك، هذا الحادث أو ذاك، يختلف باختلاف القراء وليس من حق الكاتب أن يفرض شيئا ما على القارىء، لذا يعتقد أنصار «الفن للحياة» أن هذه النزعة تباعد بين الفن والحياة. والجواب على ذلك هو أن الامرين لا يتنافيان، وقد عبر ماريفو عن هذا بقوله : «السير الحر للسرديين عمل الكاتب، وتفكيره كذلك، حول ذلك العمل». وقد قال نيتشه عن رقصة القلم : «هل من الضروري أن أقول إنه يلزمنا أن نتعلم كيف نكتب وكيف نرقص بالريشة مثلما نتعلم الرقص بالارجل وبالافكار وبالكلمات ؟».

تبدو هذه الافكار منطقية، فإذا افترضنا أن وظيفة الادب ثابتة، فإن مفهوم الادب يختلف من عصر لآخر، ووظيفته نستشفها من الكلمة، فهي كما يقول جاكبسون «ليست كبديل لشيء في الواقع أو كانفجار واقعي، وإنما نلمسها ككل». وهذا يبين مدى أهمية الشكل في الادب. فرولان بارط يرد على الذين يتهمون البنيويين باللا واقعية : «أليست الاشكال من هذا العالم ؟ أليست الاشكال مسؤولة أيضا ؟..إن البنيوية لا تريد أن نسحب التاريخ من العالم، إنها تريد أن نربط إلى التاريخ، ليس فقط مضمونات ما (هذا ما كان قد عمل سابقا ألف مرة) إنما أيضا أشكالا، ليس فقط المادي وإنما أيضا المعقلن، ليس فقط الإيديولوجي وإنما أيضا الجماعي» [1]فالفنان بهذا المنظور «خالق أشكال» لا «خالق أفكار» كما يقول رولان بارط ولا يعني هذا عدم الإهتمام بالمضمون، وبالظروف الإجتماعية والإقتصادية والنفسية، في الإنتاج الادبي، إنما يعني أنه مادامت اللغة في الادب هي أداة التعبير فينبغي أن نسائلها هي كطريقة إلى معرفة الوسط الخارجي للنص لا العكس، بحكم أن أي نص أدبي متعدد الدلالة، وفي ذلك يقول بارط : «نقول عن عمل أدبي بأنه خالد، لا لانه يفرض معنى واحداً على أناس مختلفين، وإنما لانه يوحي بمعان مختلفة إلى انسان واحد». [3]فالكاتب والناقد البنيويان رجلان حديثان (ويسميهما بارط «إنسان التقنية» يخلقان عالما خياليا موازيا للعالم الموجود ومشابها له، لا من أجل أن يكون صورة أخرى له ولكن بهدف جعله معقولا ومفهوما، فهو لا يقلد المضامين التي قد يحتويها هذا العالم، وإنما يقلد الاشكال والوظائف التي يتشكل من خلالها» [4]

وقال جينيت في نفس الموضوع : «إنه أصبح مشروعا وضروريا أن ننظر إليه (الادب)، ولو للحظة لغة دون رسالة» [5]

في هذا المستوى يكتب ع. الخطيبي. قارئه يلهث عبثا وراء معنى معلق باستمرار، فهو من الفئة المعاصرة الحقيقية التي تحدث عنها بارط في «مقالات نقدية»، فئة لا تهدف إلى توجيه العالم بكتابة مباشرة، فئة تأبى أن تخضع لمواصف المؤسسات، كتابتها حرة، تحرج العالم

بأسئلتها المستمرة المدهشة، رافضة للاشكال القديمة التي تجاوزها العصر، منطلقة من تحليل وتفكيك عنيفين للاشكال والقيم القديمة ذاتها، مما جعل عبد الحكيم قاسم يقول عنه :«تقفز خارج جمعنا... تنذرنا...،وأنت تتحدث بجسارة عجيبة...وأنت تستخدم قاموسا تعلم أنه فوق طاقتنا...هل تريد أن تسمعنا حديثا أم أن تخرسنا بحديث ؟»، هذه القولة شهادة برفض ما هو قديم مما جعل الاستاذ غليون يقول (عضو آخر من الملتقى) : «كيف تفكك هذه القيم دون إدخال قيم جديدة، دون إدخال أفكار جديدة ؟» ويجيب ع. الخطيبي : «ليست هناك قيم جديدة مسبقة. وما نسميه بالجديد هو في الحقيقة مسألة جد صعبة، لاننا نسمي مسألة ما جديدة ثم نعني أن هذا الجديد قديم جداً ويقع في دائرة أقدم منه. إذن الجديد هو حركة وتحرك لا نهاية لهما...»[6]

ويقول كذلك : «لا يستطيع الإنسان أن يحاول التفكير في موضوع ما أن يخرج تماما عن أرضيته، وليس هناك تجاوز شامل، أما الجديد فهو ذلك العنف الذي يحرك ويفكك الارضية قصد إبداع شيء مغاير.»[7] ونخلص إلى أن الموضوع عنده لا يوجه اللغة من الخارج، فالكتابة لديه لا تعرف أين تسير بالموضوع، وبه هو نفسه، وثم تكمن خطورتها، ومن ثم كذلك لا يمكن أن تكون الكتابة معه مجرد «صباغة للصوت» كما يقول فولتير.

نحن إذن لا نخلص مع الخطيبي في «ألف ليلة والليلة الثالثة» وغيرها «كتاب الدم» إلى قصة معينة بقدر ما يواجهنا تفكيك جسور لجل القيم البائدة، نتلمسها من خلال لغة شاعرية دافقة محكمة التركيب والصياغة.

هوامش

1

2 رولاند بارط مقال الفعالية البنوية، ص. 219

3 رولاند بارط، النقد والحقيقة، ص. 62

4

5 مقال البنوية والنقد الادبي ص. 150، الوجه 1.

6 مجلة الآداب

الياس ادريس

«جبهة الأمل» لعبد اللطيف اللعبي

الكتابة والتجربة :

لا يمكن الحديث عن شعر اللعبي كمجموعة من النصوص المستقلة عن صاحبها رغم التمييز النسبي القائم بين الاثر الادبي وكاتبه (التمييز بين طموح الكاتب ونواياه وبين الاثر المعطى)، لا يمكن ذلك لأن الكتابة عند عبد اللطيف تمتزج بحياته بشكل مذهل لدرجة لا نستطيع معها أن نقيم ذلك الفصل التقليدي بين الذات والموضوع أو الكاتب وأثره في كتاب «جبهة الامل».

الكتابة عند اللعبي تجربة بحد ذاتها، تجربة تقول واقعا تعيشه بمأساويته وتألقه، كما تعيش واقعا تقوله بهزايمه وآماله الباقية، فالشاعر لا يكتب عن هم حياتي ينقله الى الورق، بل يكتبه في الحيلة، ويكتبه وهو يعانيه ذاتيا وموضوعيا، يعايشه بكل تفاصيله كما يعيشه مستمرا وهو يكتبه.

في «جبهة الامل» ينبغي أن نرمي بكل تلك التصورات الواهمة عن أشكال الكتابة وحدودها، إذ لا حدود للكتابة ولا نهاية لأشكالها. إن اللعبي لا يكتب شعرا بالمعنى المتعارف عليه، وبالمقابل للعبي كتابة تنسحب على كل ما يقوله في الواقع = رسائله + نداءاته من أجل الحرية + قصائده المتفق على نعتها كذلك. ينبغي إلغاء تلك المسافة التي نتصورها بين (المضمون) الشعري و (شكله)، بين الاجتماعي والسياسي في الشعر والفني فيه.»[1] هنا في هذا الكتاب، يجب أن نفهم أن تجربة الكتابة هي ذاتها تجربة واقع معين، وليست مجرد انعكاس له أو تعبيرا عنه، انها حفر بالأيدي والاصابع في عتمة ذلك الواقع من أجل أن يعم الأمل الأرض.

الكتابة عند اللعبي تعطي للفعل القائم فيها (كتجربة حياتية) فعاليته، تقوده الى نقطة الضوء، عبر غبار الهزائم وعزلات الفشل، لاعادة خلق الحياة، التي بدون فاعليتها لا يمكن أن تنقرض.

لكن، بما أنها تجربة حياة، هذه التي نسميها تجربة كتابة، فهي لا يمكن أن تموت، نتكلم هنا عن الموت والحياة لا بالمعنى الانطولوجي، بل بالمعنى الشامل الذي يعطيه لهما الشاعر :

الموت : الانتهاء والقبول.

الحياة : الاستمرار النوعي الخلاق حتى بعد الاستشهاد المناقض للموت.

في دلالة اعتقال الشعر :

وعندما نقول بأن تجربة اللعبي الحياتية هي كتابته الشعرية، وان هذه الاخيرة هي حياته، فنحن نعني بذلك تلك المرحلة التي أصبح فيها الشعر عنده رئة يتنفس من خلالها غضب الشعب. وعندما يمتزج الشعر بالحياة (الحياة بالمعنى المشار اليه سابقا) فإنه يتعرض لمحاولة الخنق، وهذا ما حصل للشاعر على الاقل منذ 1972 وحتى الآن.

الدفاع عن الشعر هو دفاع عن الحياة، واذا كانت قبائلنا الممتدة على طول البحر الابيض المتوسط تلجأ إلى اعتقال شعرائـ«ـها» فذلك نتيجة حتمية لاحتجاج هؤلاء ضد الخنق وكبح وتكبيل الطاقات الهائلة والخلاقة لدى شعوب هذه القبائل المتحمسة للتغيير الجذري. أي قتل فكرة التغيير فيهم، خنق للشعر كملكة جماعية طبيعية.

ـ «تعرفين كفاحي
من أجل فن جديد
لا يتعارض فيه الشكل والمضمون
بل يتناسقان كعضو مع وظيفته
كتناسق الدماغ مع اليد
يتحدان في التأمل
في الدراسة في الممارسة
الفن الذي سيأخذ على عاتقه
كل الميراث البشري
للجمال الحقيقي
ليدفع به حتى يصله بذلك الملتقى الاقصى
حيث سيصبح الشعر
ملكة طبيعية»

ص 185 ـ 186

وبورجوازيات هذه القبائل من أجل استمرار نهبها الذي هو خنق للشعر، تحافظ على بعض الاشكال القمعية السابقة وتضفي عليها طابع العصرية : الاحتفاظ بالقمع المباشر والايديولوجية الدينية من «المرحلة الاقطاعية» وعصرنتها مضيفة أنواعا جديدة وحديثة من وسائل القمع : التلفزيون + الصحف + الحبس + الدعاية... وبورجوازياتنا هذه، لا علاقة لها بالليبرالية والديمقراطية، لأنها ذيلية حتى النخاع، تابعة في نموها الهجين الذي يتطلب المزيد من الذهب (2) تخاف الكلمة التي تحرض على إعادة خلق العالم، تخاف الشعر حينما يصبح حياة

أي ملكة جماعية. الإعتقال هنا، حالة طبيعية في وضع غير طبيعي، "[3] حالة منطقية في عالم لا منطقي يطبعه الاستغلال والعنف. الاعتقال هنا، هو معادل الحريات الموهومة ومكمل ضروري لها؛ إذ لا مكان لصوت الشاعر ــ النشاز في جوقة الانشاد التي تردد بأصوات مبحوحة أناشيد الحرية الباهتة.

اعتقال الشعر هو جزء من اعتقال كل الطاقات العظيمة الاخرى، هو درجة أكثر عنفا للنفي الجماعي الذي نعاني منه منذ زمن طويل.

ولكنه بالمقابل إنذار مفجع بالعواصف المقبل، دليل على لا تكافيء المعركة، خوف من هذا النهوض المفاجيء العارم من تحت الانقاض، انه بداية الطريق.

ــ «أحببنا أم كرهنا
عندما يلقى بشاعر ما في بلاد ما
داخل السجن
فتلك علامة لا تخطيء
معناه أن مصاصي الدماء والجلادين
قد أصابهم الرعب
معناه
ان نظام المستغلين
آخذ في الانهيار»

ص 119 ــ 120

الكتابة في الواقع :

منذ الهزيمة وحتى الآن وعبد اللطيف يكتب الواقع وفيه، أي منذ (سلاسة +...) وحتى الآن، وقصيدة عبد اللطيف تنكتب في الواقع كجزء منه. الا أن شكل حضور الواقع مكتوبا يأخذ طابعا آخر منذ 1972، إذ يمتزج القول الشعري بالواقع، يشكلان جسدا واحدا.. القصيدة تعيش الواقع الذي تقوله وتقول الواقع الذي تحياه.. أي أن القول الشعري يصبح شكلا من أشكال مقاومة الموت، أي جزءا من الادوات الملموسة لقهر الالام"[4] ورفضها، ودعوة مادية للتفكير من أجل متابعة السير... في قصائد العنف الاولى (سلالة +...) يتعامل اللعبي مع الواقع تعاملا حماسيا مجردا الى حد بعيد. وفي حماسه الشعري يتم تعميم الواقع (الواقع الحزيراني بالتحديد) وفي تجريده له يقفز الشعر عن كتابة تجربة انسانية في ملموسيتها، ويعوض ذلك بتكديس وصفي ذي طبيعة هجا لنعوت تشير الى عسف الواقع وارتباطه وتبعيته.. في هذه المرحلة كان عنف اللغة يتضمن قول عنف الواقع ويبرزه بشكله

الياس ادريس

التجزيئي المشنق، أي كما هو خارج القصيدة، من هنا لا ترق قصائد العنف الى إعادة خلق العالم (حزيران، أيلول) لتقوله شعريا... ومن هنا ذلك الانتشار اللغوي فوق بياض الورق الذي لم يستطع إقناعها بعمق تجربته الانسانية، لأن عنف اللغة في آخر المطاف يتحول الى مجرد اتهام بارد يقول سطح الواقع ومظهره بشكل عنيف (لغويا) فيما يعتقد انه يقول جوهر تناقضاته وحركته.

التحول والتحول الشعري :

إلا أنه بدءا من (أزهرت شجرة الحديد) تحول قول اللعبي للواقع منتقلا من الرفض اللغوي العنيف له (سلالة +...) الى الادانة الثورية الهادئة التي هي اقصى درجات العنف.

والتحول في قول الواقع هو قبل كل شيء تحول في رؤية حركة صراعاته، وتحول في الفعل داخل تناقضاته (أزهرت شجرة الحديد...) هي الانتقال من رفض الواقع الى ادانته.

وفي انتقاله الى موقع الادانة يتقرب الشاعر من الحقيقة، وفي اقتراب الشعر من الحقيقة يتحقق اندماج الشاعر بالحياة ليشكلان صرحا منيعا واحدا ضد الموت..

وفي هذه القبائل عندما يقترب شاعر ما من الحقيقة، أي عندما يدمج حياته بشعره. يواجه بشدة من طرف مغتصبي الحياة (= مغتصبي الشعر)، فيحدث الاعتقال ويحدث التحول.

الحقيقة، هنا، في نسبيتها، التي على الشاعر النضال من أجلها عبر النضال من أجل قولها (وقولها هو نضال من أجل وصولها). فالحقيقة الممكنة (ولكن غير المتحققة الآن) والمقموعة هي أمل كل الشعراء، والوصول اليها هو الغاء لكل المسافات القسرية القائمة بين السياسي في الحياة والأدبي فيها.

شاعر الأمل هو شاعر الحقيقة (وأزهرت شجرة الحديد +...)، نقول الحقيقة (= الامل) في ملموسيتها وفي عمقها الانساني. إنها لا تكتفي بوصف الواقع، بل تطرح الاسئلة الكبيرة فيه من أجل الخروج منه وبه الى حالة النقيض.*

ــ «مجنون دائما
يلزم أن نفكر
كيف انتهى المطاف بنا
كيف الثورة، أنت
ومسيرتي الطويلة»
ص 121

وطرح السؤال في الواقع هو طرحه في القصيدة وفي تجربة الشاعر. فوجود الشاعر رهن الاعتقال دليل على استمرار حالة النفي الجماعي، أي استمرار منطق القبيلة.. إلا أن وجوده النوعي هنا هو تأكيد على الاستمرار في الاقتراب من الحقيقة (= الأمل)، تأكيد على رفض الفشل الذي أدى الى الهزيمة (= فشل البورجوازيات العربية في إنجاز الحد الأدنى من مهامها كقائدة لحركات التحرر الوطني + فشل المشروع البورجوازي الصغير التقدمي في أكثر من مكان...)

إن الاستمرار النوعي هنا (الاستمرار في الخلق) هو رفض لمنطق الهزيمة ورفض للمشروع الفاشل وطرح السؤال في أسباب الهزيمة والفشل وأسباب تكررهما المأساوي.

والاقتراب من الحقيقة لا يتحقق في العراء أو في المطلق بل داخل حركة الصراع، لذا ينبثق الامل عند عبد اللطيف من ظرم الاقبية وعفن القبور ودماء الشهداء.

الأمل هنا هو نقيض لذلك التفاؤل المزعوم الكاذب الذي يميز بعض شعرائنا الصغار المعزولين عن حركة الواقع ومنطقها.[5] الامل يولد من الفشل كرفض له. من الموت كنقيض له.

إن رفض الفشل عند اللعبي هو دعوة للحفاظ على نقطة مضيئة بداخله من أجل متابعة المسيرة.

الشهداء / الأمل :

واذن كيف يصبح الشهداء أملا ؟

إن الجبهة ــ كلغة سياسية ــ تناقض ظاهريا الأمل من حيث كونه لغة شعرية، إلا أن الكتابة الشعرية عند اللعبي، وهي تهدم المسافة القائمة بين السياسي في الحياة والأدبي فيها، تؤسس لعلاقة جديدة بينهما يصبح الشعري فيها هو السياسي ذاته وقد تخلى عن الخطابي فيه وتحول الى مبدع خلاق يعطي للفعل فعاليته.

إن جبهة الأمل هي جبهة الحقيقة، وجبهة الحقيقة هي جبهة الشهداء، والشهداء عند اللعبي فعالية حياتية تستمر حية نابضة بالامل في شعر اللعبي، وكتابة اللعبي استشهاد الشهداء، هي عيشة موتهم، لأنه يكتب من نفس الموقع الذي يحتلونه في رئة الشعب، من نفس الشرط الانساني الفاجع بلا انسانيته الذي يوحدون فيه (إنه معرض للاستشهاد بين لحظة وأخرى) هنا بالضبط - تصبح الكتابة واقعا ملموسا وأكثر مادية... وتمسي جدلية الفشل / الأمل أكثر واقعية.. إن معاناة لحظة الاستشهاد ذاتيا وموضوعيا بكل رعبها ورهبتها هي التي تنتزع الأمل انتزاعا من تحت سياط الجلادين ومغتصبي الحياة.

ـ في قصائد «ايفلين + سعيدة + فارس العطاء تبرز بوضوح جدلية الفشل / الامل، حيث يصعد الأمل من عيون الشهداء.

«ميت، أنت، أممكن يا محمود ؟ لا أقوى على حصر الدموع. العالم يظلم من حولي.
القصيدة عزاء حقير إزاء فقدانك، أتوقف.
حسنا يا محمود، يا رفيقي العذب، السرمدي، علي أن امتثل لوصيتك الامرة بالفرح.»
ص 148

«ولماذا موتك
يستحيل أن يبقى مكتوما
يستحيل اختزاله في مرثية تلقى بين الاقرباء
ثم تدفن
في سرداب النسيان، نفسه
مع العبرات
أكاليل الورود
والعناق اليائس
لا لا»
ص 152

«الكتابة تافهة، هذه الطعنة في القلب، سماء الشقاء العاقر. شمس الجريمة تجهيض شاحب. صمت الاسوار المتراكزة، كمامة مسننة تحاصر أيدينا. تافهة هي عيوننا المدماة. الموشومة بأخاديد العقد. وكلماتنا مفرقعات باردة كقماط في المزبلة. تافه طوافنا المسلول ونحن نجرجر أقدامنا في قلعة المنفى آه من حبنا المتوحش يا رفاق السلاح.
ولكن لا تأبه
شُق العصا أيها القصيد
يا ابن الالم الاقصى»
ص 166

خصوصية تجربة اللعبي :

إن تجربة اللعبي الشعرية هي تجربة حياتية مناقضة للموت، فرفضه للموت وتشبثه بالأمل هو نتيجة لتعرضه اليومي لها ؛ وفي بحثه الدائم عن بريق الامل في أنقاض الظلام والقهر يكبر الكون في عينيه ويتحقق نقيض ما أراده أعداء الحياة (أي أعداء الشعر)، يكبر العالم وتزهر شجرة الحديد ويصبح القول الشعري تغنيا بكل أسرار الكون، الشيء يعطي للشعر (خاصة

شجرة الحديد) طبيعة ملحمية يبدو الشاعر من خلالها سائرا عبر أزقة المدن القديمة، مكتشفا تناقضاتها، كاشفا زيفها، متهما مغتصبيها ومشوهي تاريخها، حتى يصل الى اللحظة التي يكتب فيها فيكشف استمراره النوعي ويدعوك لتأمل كل شيء بشكل جديد وعين جديدة متبصرة :

الكتابة : كدعوة للفعل الخلاق، ورفض للهزيمة والألم كنقيضين للانسان في اقترابه من الحقيقة.

الانسان : كدعوة للحفاظ على داخله من أجل متابعة السير.

المرأة : كنوع بشري جديد، أي كمشاركة رئيسية في صنع الغد الافضل، في الخلق، في ابداع كل ما هو جديد بالفعل.

الحب : كملكة طبيعية لا تكرس الامتيازات.

الحقيقة : كدعوة مستمرة لقولها وخوض المعارك من أجلها، إذ بدونها يفقد العالم الانساني مغزاه ويستحيل الى نقيضه.

إن هذه العناصر وغيرها هي ما يعطي للشاعر خصوصيته كمبدع يكتب من مكان معين في واقع معين. إن شموخ الشاعر الذي انتزعه انتزاعا من الاقبية والسجون هو الذي يعطي القصيدة نكهتها الخاصة كقصيدة دائمة، أي قصيدة الأمل (= الحقيقة).

1 ــ إن السياسي في الادب يصبح أدبيا عندما يتخلى عن الخطابة، أي عندما يخضع لشرط الكتابة ككتابة أدبية، وإلا فإن الخطابي سيهيمن ليهدم شرط الكتابة ليبعدها عن مجالها المحدد : أي كونها كتابة أدبية.

2 ــ جبهة الأمل، ص، ص، 81، 168.

3 ــ جبهة الأمل، ص، 104.

4 ــ جبهة الأمل، ص، 155.

5 ــ جبهة الأمل، ص، 131.

مناقشات : هادي العلوي

ملحوظتان
حول «ملحمة بيروت» لعبد الصمد بلكبير

أثار المناضل عبد الصمد في افاضته الهامة التي نشرتها الثقافة الجديدة في العدد 24 عدة قضايا تجنبها غيره من المناضلين الذين اعتادوا على الكتابة ضمن المعادلات الجبرية. ومن أكثر ما يستحق التثمين أنه تجاوز مزايدات الانظمة فلم يوفر واحد منها. وهو شيء كنا ولا نزال في حاجة الى اقترافه في وعينا المكتوب بعد أن طغى الكتيان المتآمر على الكتابات السياسية في المشرق والمغرب. ولعل الفضل في ذلك عائد الى فقر «الثقافة الجديدة»، بقدر ما هو الى جرأة الكتاب وصراحته الثورية. والثقافة الجديدة بحمد الله مجلة ذاتية التمويل لم يمسسها البترودولار. وقد مكنها ذلك من المحافظة على عذرتها متحملة كل ما تعانيه العذراء العربية من صنوف الكبت والحرمان والاعتقال، لا سيما في زمن صار فيه حتى المقاتل موضوعا للصفقات النفطية ولم يسلم من وساوس التمويل الا القليل ممن عصم الله ! ولقد كنت أود — ولتسمحوا لي بالخروج عن الصدد — لو أن الثقافة الجديدة تحصنت ضد محاولات الابتزاز التي يقوم بها بعض المرتزقة حين يدسون أسماءهم في هذه المناسبة أو تلك لتظهر في بيان مكتوب تنشره المجلة على صفحاتها الخالصة النقاء. ولو رجع الامر الي في مثل هذه الأمور لكنت أمتنع مثلا عن نشر بيان للمثقفين العرب لم يتورع مصدروه عن قبول توقيعات البعض من الكتاب الذين يعيشون في بحبوحة النفط ويقبضون الأموال من الجلادين والبلطجية ويصرون في نفس الوقت الوقت على التحدث باسم الجماهير !

وأعود الى عبد الصمد بلكبير لاكبر فيه تلك الروح المغامرة التي جعلته يرفض المعادلات السياسية في كتابته ليؤكد ما ينبغي على أطراف حركة التحرر العربية من وجوب التحرر من هيمنة الخط الرسمي، النظامي، الذي انتهى بالكثير منها الى الضياع في بوادي المساومات الفاشلة.

وهو من هنا يحتفظ بذاكرة خصبة حية فلا تمنعه مزايدات الصمود والتصدي من التنبيه الى الادوار التي لعبها اقطاب الصمود في خدمة المخطط الصهيوامبريالي. ولاشك في أنه يعرف تماما من هو المذنب الأول في لبنان ؟ ومن الذي منع الحركة الوطنية اللبنانية من تحقيق هدفها القريب المنال في استكمال تحرير الشريط المتبقى حينذاك من لبنان واغتال قائدها ؟

وانه ليعرف تماما من الذي اوعز بالهجوم على الثورة الايرانية ولمصلحة من جرى ذلك ؟

ولعله يعرف أكثر من هذا او ذاك من الادوار المنسية التي استفاد ابطالها من ضعف الذاكرة فركبوا الموجة تلو الأخرى ولم يتركوا حبلا الا ومشوا عليه في ذلك السيرك المتنقل بين العواصم.

لكن الكاتب المناضل لا يلبث ان يتعارض مع وعيه المستنير فيخلط بين بعض الأوراق بطريقة تثير الاستغراب. وقد استلفت نظري من بين تحديداته الصائبة هاتان النقطتان :

1 ـ يجزم الكاتب بوضوح ان الولايات المتحدة، بوصفها زعيمة الامبريالية العالمية، هي العدو الرئيسي للامة العربية، وينطلق ضد هذا العدو في حدود الامكانات الراهنة. لكنه حين يتحدث عن الامبريالية يخرج عن هذا التحديد فيعمم الوصف على الاتحاد السوفيتي، ويذكر مثالا لذلك افغانستان وارتريا. وهو بالذات يرتكب خلطاً في المصطلحات يسيئ الى منهجه الثوري وربما قلل من فاعليته على صعيد التطبيق. ان الامبريالية كما حددها لينين هي المرحلة العليا من الرأسمالية فهي نتاج تاريخي محض لسيرورة التطور الرأسمالي وجزء لا يتجزأ من البنية الاقتصادية للرأسمالية. والامبريالية بهذا التمثيل لا يمكن أن تقع خارج النظام الاقتصادي الرأسمالي فهي تترتب على الرأسمالية وتعيش معها ولابد بالتالي من أن تزول بزوالها. وعندما نصف دولة ذات نظام اقتصادي اشتراكي بأنها امبريالية فاننا نقع في مفارقة لا تحل الا بتعطيل احد الوصفين، ان ننفي الاشتراكية عن ذلك البلد أو ننفي الامبريالية. وقد ارتكب الشيوعيون الصينيون والالبان، والاحزاب الغير حاكمة التي تابعتهم هذا الخطأ الفادح حين استخدموا اصطلاح «امبريالية اشتراكية» لوصف سياسة الاتحاد السوفيتي، في تعارض شنيع مع القانون الاقتصادي للاشتراكية. ويأتي هذا الاستخدام الخاطئ بتأثير النهج الستاليني في التعامل مع الخلافات داخل الحركة الشيوعية. ويقوم هذا النهج، كما نعلم، على مبدأ التخوين الاعتباطي، حيث يصل أي تفاوت في وجهات النظر داخل الحزب أو السلطة الاشتراكية الى مستوى التواطؤ مع العدو الطبقي أو القومي. وقد حدثت بسبب ذلك خروقات خطيرة في مختلف مضامير العمل الشيوعي تضمنت في أحيان كثيرة تزويراً مفضوحاً وفجاً للتاريخ[1].

وقد تشبث البعض بعبارة مماثلة وردت عن لينين اشار فيها الى انحراف الاحزاب الاشتراكية الديمقراطية في دول أوربا الكبرى نحو تأييد الحرب الامبريالية العالمية الأولى فأطلق على نهجها ذاك وصف «امبريالية اشتراكية». لكن هذا الوصف في الحقيقة على سبيل التهكم لان لينين لم يكن، كما لا يخفى، مقراً باشتراكية تلك الأحزاب التي تخلت عن الماركسية وخانت قضية الطبقة العاملة وأصبحت جزءاً من الجهاز الرأسمالي السائد في الدول الاستعمارية.

إن الدولة الاشتراكية لا تتحول الى دولة امبريالية الا حيث تتخلى عن نظامها الاقتصادي وتصبح دولة رأسمالية محكومة بحافز الربح الأقصى الذي يدفع الرأسمال للتطلع الى ما وراء حدوده. ومن الغني عن البيان ان الاتحاد السوفيتي لايزال دولة اشتراكية ولم يتخل عن نظامه الاقتصادي كما لم تنشأ فيه مؤسسات ذات طابع رأسمالي يمكن أن تقف وراء اندفاع خارجي بهدف البحث عن اسواق. وهنا ينبغي ان نضع في اعتبارنا جملة أمور، أولها أن الاقتصاد الاشتراكي هو اقتصاد مبرمج وهو بالتالي متخلص من التقلبات التي تدفع الدولة الى خوض المغامرات في الخارج بهدف اعادة التوازن في الداخل. ثانيها ان الاقتصاد الاشتراكي لا يواجه، بفضل البرمجة، حالات من فيض الانتاج كتلك التي يعرفها الاقتصاد الرأسمالي تضطره الى البحث عن أسواق خارجية. لكنه قد يعاني نقصاً في الانتاج أو قصورا في التقنية. وهي حالات تجري معالجتها ضمن البرمجة الاقتصادية الشاملة (وإن كانت ترجع أساساً الى الطريقة البيروقراطية التي تدار بها الدولة والتي تشكل في حد ذاتها انحرافاً عن أصول الادارة الاشتراكية كما حددها لينين). وتؤثر هذه الحالات من نقص الانتاج أو ضعف التقنية في السياسة الخارجية للدولة الاشتراكية تأثيرا سلبياً يؤدي الى اضعاف موقعها في الصراع ضد الرأسمالية العالمية. ويمكن ان نلاحظ هنا أن الاتحاد السوفيتي في عهد ستالين كان أكثر توتراً في سياسته الخارجية وأكثر استعداداً للتدخل العسكري المباشر ومع ذلك فلم يتجرأ أحد على وصفه حينذاك بالامبريالية. بينما هو في الوقت الحاضر مضطر بسبب تفاقم القصور في الانتاج الى التساوم مع الدول الرأسمالية الكبرى بمستوى جعل تأثيره في السياسة الدولية يتضاءل باستمرار، بدلا من أن يتصاعد كما يقتضيه تحوله المزعوم الى دولة امبريالية.

الثالث ان تدخل الاتحاد السوفيتي في شؤون بعض الدول الصغيرة لا يندرج بالضرورة في نطاق سياسة استعمارية تهدف الى السيطرة على موارد تلك الدول. ليست هناك في الواقع معطيات موثوقة تشير الى الفوائد الاقتصادية التي يجنيها السوفييت من بلدان كإرتريا او افغانستان أو انغولا او كوبا. اننا نعرف على العكس ان معظم هذه الدول تكلف الاقتصاد السوفيتي اعباء اضافية تفاقم من أزمته، وهي غالبا تستثمر من قبل المشايعين غير المتحفظين للسياسة السوفيتية لتوكيد المنحى الاممي القاطع والشامل لهذه السياسة. يمكن ان يشار في هذا الصدد الى صفقات الاسلحة الضخمة كدليل على النهج الامبريالي، ولكن يجب ان لا يغيب عنا ان القسم الاكبر من هذه الصفقات يتم مع دول لا تجرى في دائرة السياسة السوفيتية، بل هي على العكس غالبا ما تكون معادية للسوفييت بحكم عدائها المزمن للشيوعية. ولنتذكر هنا مصر عبد الناصر والنظامين القائمين في سوريا والعراق. وتنحصر اهمية هذه الصفقات في المردود التجاري الكبير، لكنها اقترنت في معظم الاحوال ببرامج سياسية منكرة للسوفييت تكشف عنها تلك الحقيقة الكوميدية المتكررة وهي ان الاسلحة السوفيتية، خلافا للاميركية، لم تستعمل الا نادرا في اغراض مساوقة للسياسة السوفيتية. وفي احوال اخرى، الحقت هذه الصفقات اضرارا بالغة بسمعة السوفيتي ناجمة عن نوعية الانظمة التي بيعت لها، وهي كما قلنا انظمة معادية للشيوعية وتضم في صفوفها عناصر مشبوهة متنفذة لها مصلحة مباشر في الاساءة الى السوفييت.

رابعا واخيرا أود التأكيد على ان انتفاء المنحى الامبريالي للتدخل السوفيتي لا يعني بالضرورة سلامته من العيوب او امكان الدفاع عنه دون قيد او شرط. وينبغي مع ذلك ان ينظر الى كل حالة على حدة. فالاتحاد السوفيتي يتدخل احيانا لحماية ثورة ناشئة، كما حصل في كوبا التي لم يكن بقاؤها ممكنا دون الدعم السوفيتي، لكن بعض تدخلاته تعكس في الحقيقة شيئا من ملابسات الدوغما الستالينية، المستعدة دوما للتعامل مع اي وجهة نظر مخالفة بقوة السلاح. وربما بتأثير هذه الدوغما تنزع القيادة السوفيتية احيانا الى فرض تصورها الخاص للماركسية اللنينية بالوسائل المتاحة لها. وهي كما يبدو تحرص على ذلك اشد الحرص حتى لتورط نفسها في متاعب سياسية وعسكرية جمة تكلف اقتصادها اعباء لا ضرورة لها، وتسبب لاهدافها الكثيرة من سوء الفهم.

لكن الاتحاد السوفيتي يبقى في كل الاحوال كيانا متميزا عن الدول الامبريالية، بل وبحكم جوهره الذاتي، حليفا ثابتا للشعوب وحركات التحرر والدول المعادية حقا للاستعمار. ولا عذر لاي وطني غير ملتبس في ان يتجاهل هذا الواقع فيخلق لنفسه وطنية جديدة لن تعود عليه في نهاية المطاف باكثر مما عاد به الشعار الديماغوجي المعروف لا شرقية ولا غربية.

2 ــ انساق الكاتب المناضل عبد الصمد بلكبير وراء الادلجات السلمية التي تبارى فيها بعض العلمويين من كوادر المنظمات الفلسطينية، وابدى تخوفا زائدا من ردود الفعل «الارهابية» ضد الانتهاكات الجارية في لبنان. ولعله لا يجهل ان الشغل الشاغل اليوم للولايات المتحدة وولاتها في العالم العربي هو السيطرة على هذه الارتكاسات ومنعها من التحول الى ما يسمونه ارهاب. وتاتي مبادرة ريغان في هذا السياق. وقبل النزوح من بيروت اعلن وزير خارجية بريطانيا نصيحته للادراة الامريكية بان لا تسمح بتدمير القيادة الحالية لمنظمة التحرير، لأنها بذلك تمهد الطريق لصعود من ساهم بالعناصر المتطرفة. وينبغي ان نضع في الحساب الآن ان كل سبل العمل السياسي والتنظيمي قد استنفدت ولم يبق امام حركة التحرر العربية طريق لمعالجة مشكلة فلسطين، أو مشكلاتها الاقليمية الخاصة، غير الانعطاف نحو نهج مغاير في الكفاح ضد العدو الصهيوامريكي وملحقاته في المنطقة. ان التخويف من الارهاب يجب ان يصدر عن الجانب الآخر، اما نحن

فالمطلوب منا ان نكون مؤثرين، بصرف النظر عن وسيلة التأثير، بعد ان اقتربت قيمة اوراقنا من الصفر بينما تصاعدت اوراق العدو فبلغت ذروة الرخاء. ولسنا مطالبين بتطمين احد على سلامته كما فعل الدكتور جورج حبش حين اعطى تعهداته بعدم القيام بأي عمل خارج الارض المحتلة، وكأن الولايات المتحدة التزمت بآداب القتال فلم تعبر حدود الارض المحتلة ولا مرة !

ان على الكتاب الثوريين مجانبة اى اتجاه نحو إلهاء الجماهير بالتحليل السياسي الزائد عن الحاجة وتطويق وعيها الثوري بالادلجة المفرطة في علميتها. فما نحتاج اليه لا يتعدى واجب التعبئة للمرحلة الجديدة ووضع الجماهير في حالة تأهب للهجوم المعاكس. ومع انه ليس من المعقول ولا من الضروري ان يكون كل كاتب سياسي على شاكلة احمد فؤاد نجم او مظفر النواب فان تكاثر المحللين السياسيين لن يخدم قضايانا على اي حال، فهو ضرب من الترف الفكري والسياسي يفتقر الى القدر المطلوب من العوامل المؤثرة في هذه الايام العصيبة.

هادى العلوى

أحمد النميشي

تاريخ الشعر والشعراء بفاس

(الجزء الثاني)

وقد آن لي بعد هذا أن أرجع القهقرى وأشرع في تراجم الشعراء الذين نبغوا بهذه العاصمة الفاسية منذ تأسيسها إلى الآن، ولكن مع الاقتصار في هذه العجالة على إسم الشاعر وتاريخ وفاته، ونتفة يسيرة من شعره، لانّ الوقت لا يتسع لبسط تراجمهم فأقول :

1) أول شاعر من شعرائها، مؤسس بنائها ورافع لوائها، العلم الاشهر والبطل الاكبر، النجم الزاهر، والبدر اللائح الباهر، أبو العلاء مولانا ادريس بن مولانا ادريس رضي الله عنهما، لو لم يكن من آثاره إلا تأسيس هذه المدينة التي مر على تشييدها ما يزيد على الاحد عشر قرنا وهي لابسة لبرود الجمال، دائبة نحو الكمال والترقي لكفى.

كانت حياته القصيرة المدة، الكثيرة الاعمال، كلها مصروفة في سبيل اعلاء شأن هذه البلاد، وتطهيرها من درن الضالين، ولم يستبدل تلك الحالة بما سواها إلى أن لفظ النفس الأخير سنة 213 وأقبر بمدينته هذه، وفي مسجده منها الذي بناه لله احتسابا، ومن شعره مارواه عنه أبوهاشم، داود بن قاسم الجعفري :

لومد صبري بصبر الناس كلهم	لكل في روعتي أو ضل في جزعي
بان الاحبة فاستبدلت بعدهم	هما مقيما وشملا غير مجتمع
كأنني حين يجري الهم ذكرهمُ	على ضميري مجبول على الفزع
تأوى همومي إذا حركت ذكرهمُ	إلى جوانح جسم دائم الهلع

2) ومنهم الاديب الشاعر الفيلسوف أبو بكر محمد بن باجة التجيبي، المعروف بابن الصائغ، قال في حقه ابن الخطيب : إنه آخر فلاسفة الاسلام، ولمزهُ الفتح بن خاقان في قلائده بما لزمه به من التعطيل وفساد العقيدة، ولكن لم يعرج غيره على ذلك، وهذه عادة الله في أحرار الفكر من عباده، كلما نبغ منهم نابغ، تسارع أعداؤه وخصومه إلى اتهامه في دينه، ليصدوا الناس عن الانتفاع به، وهذا هو السبب الوحيد الذي تقاعس بالمسلمين عن ارتقاء صرح المدينة الحقة، ولله في خلقه شؤون. وقد تقلب في مناصب عظيمة إلى أن رحل لمقره الاخير مسموما من بعض حسدته سنة 533. ومن شعره العذب الرقيق قوله :

ضربوا القباب على أقاحي روضة	خطرَ النسيم بها ففاح عبيرا
وتركت قلبي سار بين حمولهم	دامي الكلوم يسوق تلك العيرا

لا والذي جعل الغصون معاطفا ... لهمُ وصاغ الأقحوان ثغورا
ما مر بي ريح الصبا بعدهم ... إلا سهرت له فعاد سعيرا

3) ومنهم الحافظ الحجة القاضي أبوبكر بن العربي المعافري، خاتمة الحفاظ بجزيرة الاندلس. ولما احتل الموحدون مدينة اشبيلية، استقدموه إلى مراكش فبقي بها سنتة، ثم سرح. وقد أدركته منيته بقرب مدينة فاس، فنقل اليها وأقبر بضريحه المعروف سنة 543. ومن شعره في أمير صغير من أمراء لمتونة كان راكبا معه فصار يداعبه ويهز الرمح عليه :

يهز عليّ الرمح صبي مهفهف ... لعوب بألباب البرية عابث
ولو كان رمحا واحداً لا تقيته ... ولكنه رمح وثان وثالث

وقد اختلفت أنظار الحذاق من الادباء في تفسير الرمح الثاني والثالث، فقيل أنهما اللحظ والقد، وقيل غير ذلك.

4) ومنهم الشيخ الصالح الورع أبو الحسن علي بن اسماعيل بن حرزهم الاموي العثماني، صاحب الضريح المعلوم خارج باب الفتح، المتوفي سنة 560. ذكر شيخنا العلامة المؤرخ الشريف، أبو عبد الله بن جعفر الكتاني في السلوة أنه وجد منسوبا إليه قوله :

وإذا أصابتك الشدائد لُذ بنا ... نحن الكرام وليس يشقي ضيفنا
والجأ إلينا، وانزلنّ بربعنا ... إنا أناس لا يضام نزيلنا

وهي قطعة مشتملة على أربعة عشرة بيتا.

5) ومنهم أبو الوليد زكرياء يحي بن عمرو بن أحمد بن عبد الرحمان الانصاري الخزرجي المتوفى سنة 590، ومن شعره :

أحسن ما في الدنا فتاة ... كاملة الحسن والحياء
ما الغبن في خطة ومال ... وإنما الغبن في النساء

6) ومنهم الشيخ الصالح الناسك أبو عبد الله محمد الفندلاوي الشهير بالكتاني. وهو من غير قبيل الشرفاء المشهورين، بل هو من طائفة من عوام فاس، كانوا يلقبون بذلك ثم انقرضوا. توفي سنة 595. ومن شعره :

وما أبقى الهوى والشوق مني ... سوى نفس تردد في خيال
خفيتَ عن المنية أن تراني ... كأن الروح مني في محال

7) ومنهم الشيخ الصالح أبو محمد قاسم بن محمد القيسي، من أهل فاس، توفي سنة 598. ومن شعره :

نفس تطالبني فقلت لها اصبري ... واستمسكي بمسبب الاسباب
وإذا رأيت لذي المواهب طالبا ... نادي بدمع واكسف التسكاب
بالله ربك أن دخلت فقل له ... هذا عُبيدك واقف بالباب

8) ومنهم أبو الحسن علي بن محمد بن العطار، المتوفي سنة 604. ومن شعره في طائر يُسمى بطاب لكون يحاكي هذا اللفظ :

ورب ناطقة في نطقها عبر … تقول طاب وذاك القول لي نذر
إذا تأوله مثلي يقول أنا … هو المراد وعندي ذلك الخبر
قد طاب زرعي وقد آن الحصاد له … وشاهداي بذاك الشيب والكبر

9) ومنهم أشهر أدباء هذه العاصمة، واشعر شعرائها، أبو الحسن مالك بن عبد الرحمان، المعروف بابن المرحل السبتي. كان شاعرا مطبوعا، سيال القريحة، سريع البديهة. فمن شعره العذب الرقيق قوله في مطلع قصيدة التزم فيها ما لا يلزم، من ترتيبها على حروف المعجم بجعلها بدءاً ورويا :

ألف أجل الانبياء نبيء … بضيائه شمس النهار تضيء
وبه يؤمل محسن ومسيء … فضلا من الله العظيم عظيما
صلوا عليه وسلموا تسليما
باء بدا في أفق مكة كوكبا … ثم اعتلا فجلا سناه الغيهبا
حتى أنار الدهر منه وأخصبا … إذ كان فيض الخير منه عميما
صلوا عليه وسلموا تسليما

توفي سنة 699.

10) ومنهم الفقيه المحدث أبو القاسم عبد الرحمان بن عبد الله اللخمي المتوفي سنة 717. ومن شعره

متى لاح حسن ظباء القصور … أقرت ظباء الفلا بالقصور
ومن للظباء بتلك العيون … وتلك الثغور وذاك الفتور
وكم بين من لاحهن الهجير … ومن لا يلحن بغير الخدور

11) ومنهم الحافظ المحدث الكبير الرحالة الشهير، أبو عبد الله محمد بن عمر الفهري السبتي، المعروف بابن رشيد. وهو أحد الاعلام الذين تفتخر بهم هذه العاصمة وهو صاحب الرحلة الشهيرة النادرة الوجود، المسماة بملء العيبة فيما جمع بطول الغيبة في الوجهتين الكريمتين إلى مكة وطيبة. توفي سنة 721. ومن شعره :

تغربْ ولا تحفل بفرقة معشر … تفُزْ بالمنى في كل ماشئت من حاج
فلولا اغتراب المسك ما حل مفرقا … ولولا اغتراب الدر لم يحظ بالتاج

12) ومنهم الامير أبو علي عمر بن عثمان بن يعقوب بن عبد الحق المريني، من أشهر أدباء الامارة المرينية، قتله أخوه أبو الحسن سنة 734. ومن شعره يخاطب أخاه المذكور :

فلا يغرنك الدهر الخؤون فكم … أباد من كان قبلي يا أبا الحسن
الدهر من كان لا يبقى على صفة … لا بد من فرح فيه ومن حزن
أين الملوك التي كانت تهابهم … أسد العرين ثوروا في اللحد والكفن
بعد الأسرة والتيجان قد محيت … رسومها وعفت عن كل ذي حسن

13) ومنهم الفقيه المحدث أبو الفضل محمد بن أبي الحسن علي بن أبي القاسم المزدغي المتوفي سنة 748. ومن شعره أثناء قصيدة في مدح أبي الحسن المريني قوله :

غوث الملوك إذا خطبٌ ألمّ بهم | غيث العفاة أمانُ الخائف الوجل
بحر السماحة فياض لوارده | عذب يرويك في علٍ وفي نهل

14) ومنهم أبو زكرياء يحيى بن يحيى بن مليل. وبيت بني مليل أحد البيوتات البربرية بفاس، كان صاحب الترجمة، يتعاطى الشهادة بسماط العدول وكان شاعرا مطبوعا. ومن شعره قصيدة غزلية مطلعها :

عسى الايام أن تدني نزوحاً | وتبري باللقا قلبا قريحا
وتبدلنا التنائي بالتداني | وتبري بالكرى جفنا جريحا

إلى أن قال في ختامها :

وَدَا وبرغم حسادي جفونا | بكت بعد الدموع دما سفوحا
ولازمت البكا والسهر لما | أبى شوق المحبة أن يروحا

توفي سنة 750.

15) ومنهم واسطة عقد ملوك الدولة المرينية، أبو عنان بن أبي الحسن المتوفي سنة 752. من شعره :

ياراميا بالنبال من غنج | وصائلا بالنصال من دعج
وباديا كالهلال في سحب | وطافحا من سلافة الفلج

ومنه قوله، وهو بيت حكيم.

وإذا تصدر للرياسة خامل | جرت الامور على الطريق الاعوج

ورأى بعض المتصلحين يوما فقال ارتجالا

تراهم في ظواهرهم كراما | ويخفون المكيدة والخداعا

16) ومنهم الكاتب الاديب أبو عبد الله محمد بن عبد الرحمان المكودي من بيت بني المكودي الذين كانت لهم ثروة عظيمة بفاس، وزقاق يعرفون به ثم انقرضوا. توفي سنة 753. ومن شعره قوله في مطلع قصيدة مدح بها لسان الدين بن الخطيب :

رحماك في فلقد خلدت في خلدي | هوى أكابد حرقة الكبد
حللت عقد سلوى من فؤادي اذ | حلت محل الروح من جسد

17) ومنهم أديب المغرب، الذي آثاره عن فضله تعرب، أبو عبد الله محمد بن أبي القاسم بن جزى الكلبي الغرناطي، من بيت كبير مشهور بالمغرب وناهيك بمن يحليه ابن الخطيب في كتابه التاج المحلي بقوله شمس والاندلس، بلاغة بازغة، وحجة على بقاء الفطرة الغريزية، في هذه البلاد المغربية بالغة، إلى آخر ما قال. توفي سنة 757. ومن شعره قصيدة عزاء مدح بها السلطان أبا عنان المريني، قال في مطلعها:

إن في قلبي لعهدة الصبر ناكث | عن غزال في عقدة السحر نافث
اضرم النار في فؤادي وولى | قائلا لا تخف فإني عابث
ورماني من مقلتيه بسهم | ثم قال اصطبر لثان وثالث
كم عذول أتى يناظر فيه | كان تعذاله على الحب باعث
ويمين آليتها بالتسلي | فقضى حسنه بأني حانث

وفي ختامها يقول :

هاكها من بنات فكري بكرا | ليس يسمو لها من الناس طامث
ذات لفظ لا يعتريه اختلال | ومعان لا تنتحيها المباحث

زعمـاء القـريض ابقـوا بقايـا كنت دون الـورى لهن الـوارث
من أراد انتقادهـا فهـي هذى عرضة. البحث فليكـن جد باحث

18) ومنهم القيه العلامة، قاضي فاس، أبو عبد الله محمد بن علي بن عبد الرزاق الجزولي المتوفي سنة 758. ومـن شعـره

وأودعتها من حل سحـرك فتنـة أحالت إلى التحليل عاملة السكـر
لقد نسمت من علم روضك نفحة تناست بها الالباب عاطرة الشجـر

19) ومنهم الاديب المجيد أبو الحسن علي بن محمد بن الصباغ الغرناطي، حلاه ابن الخطيب في عدة من كتبه بحلى فائقة، ونعته بنعوت رائقة. وتوفي سنة 758. وله شعر بديع منه قوله :

زار الخيـال وبـا لها من لذة لكـن لذّات الخيـال منـام
مازالت الثم مبسمـا، منظومـه در ومـورده الشهـي مرام
وأضم غصن البـان من أعطافـه وأشم مسكـا فض عنـه ختـام

20) ومنهم العلامة الداهية المقدام، أبو عبد الله بن أحمد المقري القريشي التلمساني وهو جدّ صاحب نفح الطيب. وقد عقد له فيه ترجمة حفيلة استوعب فيها اخباره وآثاره. وذكر من شعره قوله :

ناديت والقـلب بالاشواق محتـرق والنفس من حيرة الابعاد في دهش
يا معطشي من وصال كنت آمله هل فيك لي فرج أن أصحتُ واعطشي

توفي بفاس سنة 759. وبقي مدفونا بها سنة. ثم نقل لبلدة تلمسان

21) ومنهم الرئيس الاعظم أبو القاسم محمد بن أبي زكرياء يحي العزفي من بيت بني العزفي الذين تبؤوا مقاعد الامر والنهي بسبتة زماناً طويلا، وصفه غير واحد بمتانة الشعر وجودته، وقد أجرى ذكره ابن الخطيب في الاكليل. ومن جملة ما وصفه به قوله : وعلى تدفق انهاره وكثرة نظمه واستشهاره فلم اظفر منه إلا باليسير التافه، إلى آخر ما قال. وأنا من شدة بحثي عن آثاره الشعرية، لم أعثر له إلا على قطعة منه في هجو قاضي فاس أبي عبد الله الجزولي المتقدم. وهي :

أقـاضي فاس لقـد شنتها وأحـدثت فيها أمـوراً شنيعـة
ظلـمت العبـاد ورمت العنـاد وخادعت في الديـن كل الخديعة
فتـحت لنجـلك باب الفتـوح واغلـقت للنـاس باب الشريعـة
فبـادر مولى الـورى فارس بعـزلك عنها لسد الذريعـة

توفي سنة 768.

22) ومنهم الاديب البارع أبو عبد الله محمد بن يوسف بن أحمد الشبوكي الحسني نسبة إلى شبوكة، قرية بينها وبين فاس مسيرة ثلاثة أيام كا في أزهار الرياض. لم أقف على تحقيق وفاته، ولكنه كان موجوداً أواخر العقد السابع من المائة الثامنة، إذ في تلك الآونة ثار على السلطان أبي فارس عبد العزيز المريني أبو ثابت عامر بن محمد الهنتاني، فرفع صاحب الترجمة للسلطان المذكور قصيدة يحرضه فيها على قتال الثائر المذكور، وفي مطلعها يقول :

أبـان في حبـه ما قال عاذلـه دمع جرى فوق صفح الخد هامله
فبات من وطأة التفريق ذا وجل يستنجـد الصبر عونـا وهـو خاذلـه

23) ومنهم الاديب الماهر أبو المكارم محمد المدعو منديل بن الاستاذ أبي عبد الله محمد بن محمد الصنهاجي المشهور بابن اجروم. علم من أعلام الادباء وشعلة من البلاغة والذكاء، ومن شعره قصيدة طنانة يصف فيه بعض المناظر الطبيعية خارج باب الفتوح، إحدى أبواب فاس مطلعها :

أيها العارفـــون قرر الصبـــــوح	جددوا أنسنـــا ببـــاب الفتـــوح
حيث شابت مفـارق اللـوز نوراً	وتساقطـــن كاللـــجين الصريح

إلى آخرها. ومنه في سيف الامام ادريس، الموضوع برأس منار القرويين :

شامـــوا بفـــاس سيـــف ادريسهــم	فوق منـــار لا لامـــر مخوف
بل اشعـــروا بقـــول خير الـــورى	جنتكـــم تحت ظلال السيـــوف

وقد كان جل أقرائه لمقامات الحريري. وكان يقرأها إبان المصيف بصحن جامع القرويين. وهناك وقعت له في بعض الليالي قصة لطيفة : وهي أنه جرى له الكلام أثناء الدرس في لفظة الصدع. فسأله سائل عن معنى قوله تعالى : فاصدع بما تومر. فقال مجيبا له هذه الآية هي من استعارة محسوس لمعقول، كأنه يقول لنبيه : شق ليل الكفر بنور التوحيد شقا لا يلتئم، كما أن الزجاج إذا شق لا يلتئم، وكانت مصبحة من زجاج معلقة فوق الرؤوس، فهبت ريح ألصقتها بسارية فتكسرت، فكان ذلك من غريب الاتفاق ثم أنشد لطلبته صبيحة ذلك اليوم في تلك المسألة قوله :

وردنـــا من الآداب كأسا رويـــة	لها النقـل نقـــل والمزاح لها نص
فبتنـا سكـــارى لا نخاف مفنـــدا	ولا أحـــد بالحد للمسكـــر يقـــتص
فجدنا على الكيسان من فضل كأسنا	فكـان لها من فوق أرؤسنـا رفص

وقد أطلت في هذه الترجمة إشارة لما كان لسلفنا من الاعتناء بسائر الفنون، وها أنت ترى صاحب هذه الترجمة واعتناءه بأقراء مقامات الحريري وسط الجامع الاعظم من غير أن يفوق نحوه سهم لوم ولا نكير، وحيث قصرت الهمم، صارت الناس تستهجن قراءتها وتدعي أن ذلك من اللغو الذي تنزه عنه المساجد، وياليتهم نزهوها حقيقة بترك الاجتماعات التي يعقدونها فيها لاغتياب الناس، والتفكه بأعراضهم ولكن ذلك من الادواء التي منيت بها أفكارنا. توفي الشيخ منديل سنة 772.

24) ومنهم الامام أبو فارس عبد العزيز بن أبي الحسن المريني، أحد أفذاذ ملوك الدولة المرينية، وباسمه ألف العلامة ابن خلدون تاريخه الكبير، توفي سنة 774. ومن شعره مذيلا لبيتي والده وهما

أرضي اللـــه في سري وجهـــري	وأحمي العـــرض من دنس ارتيـــاب
واعطى الوفـــر من مالي اختيـــارا	واضرب بالسيـــوف طلا الرقـــاب
بقوله : وارغب خالقي في العفو عني	واطـــلب حلمـــه نوم العقـــاب
وارجـــو عونـــه في عز نصر	على الاعـــداء محروس الجنـــاب

25) ومنهم الوزير الكبير الطائر الصيت شرقا وغربا، أبو عبد الله محمد بن عبد الله المعروف بلسان الدين بن الخطيب

لا أجد عبارة توفي بمقدار عظمته ومنزلته. وقد قام، العلامة المقّري ببعض واجباته في كتابه نفح الطيب، فليرجع إليه من أراد أن يعلم الرجل ودرجته في العلم والادب، نكب نكبة شنعاء سودت صحيفة أبي العباس أحمد بن أبي سعيد المريني الذي لبى دعوة السلطان ابن الاحمر في امتحانه، فسجن أولا، ثم خنق بمحبسه،

وبعد دفنه أخرجوه وأحرقوا شلوه وتركوه على شفير قبره حتى واراه بعضهم. وقبره إلى الآن معروف على بضعة أمتار من باب الشريعة يمنة المار لناحية سوق الخميس، ويدور به الآن حوش كان بناه عليه العلامة الشريف المنعم مولاي إدريس بن عبد الهادي العلوي، ولكونه على قارعة الطريق صار موطنا للقاذورات ومحلا لقضاء حاجة الانسان. ولعمري أن في منظر مشهده لعبرة للمعتبرين.

وقد كانت جريدة السعادة منذ بضعة أعوام نشرت لبعض الادباء اقتراح فتح اكتتاب لبناء مشهد عليه يناسب عظمته، ولكنه لم يتجاوز مخيلة المفكر في ذلك. وعسى أن يكون تأسفنا داعياً ذوي الغيرة على عظماء ملتهم إلى إخراج تلك الفكرة لحيز الوجود فنعرف العالم أننا لم يزل فينا عرق من الحياة ينبض، وأننا لم ننس تاريخنا المجيد. وكانت محنته مفتتح سنة 776. ومن شعره :

يا ناصر الديـــن لما قلّ ناصره ومطلع الجود في الدنيا وقد أفلا
لولا التشهـد والتـرداد منك له لم يسمع الناس يوما من لسانك لا

وله في التغزل :

أرسلت طرفي في حلاك بنظـــرة هي كانت السبب الغريب لما بي
وأراك بالـــعبرات قد عاقـــبتها ليس الـرسول بموضوع لعقـــاب

26) ومنهم قاضي مدينة فاس أبو عبد الله محمد بن أحمد الفشتالي. شاعر مجيد وكاتب بليغ. من شعره في جواب كتاب بعثه له ابن الخطيب :

وافت بخير الزهـــو فضلـــة بردهـــا حسناء قد أضحت نسيجة وحدها
لابـــن الخطـــيب بها محاسن جمة يلقـى الخطيب فهاهة في عدّهـــا

إلى آخر ما قال. توفي سنة 777.

27) ومنهم قاضيها أيضا أبو القاسم محمد بن يحيى الغساني البرجي الغرناطي. استعمل في الدولة المرينية سفيرا لمصر واسبانيا. وتقلب في مناصب عظيمة حتى توفي سنة 786. ومن شعره:

صحا القلب عما تعلمين فاقلعا وعطل من تلك المعاهد أربعـــا
وأصبح لا يلوي على حد منـزل ولا يتبع الطرف الخليل المودعا
وأضحى من السلوان في حرز معقل بعيـــد عن الأيام أن يتضعضعـــا

28) ومنهم الاديب الشاعر أبو محمد عبد الله بن أبي القاسم التغلبي الفاسي المولد، المتوفى سنة 787. ومن شعره قوله صدر قصيدة في مدح الكاتب ابن الكماد :

يا ماجداً قد حوى في الناس مكرمة ومَن محاسنُـــه جلت عن العـــدد
اسمع بفضلك ما قد قلت مرتجلا في بسط مسألة قد أثقلت عضدي

29) ومنهم الكاتب الاديب أبو الحسن علي بن مسعود اعكزاي التلمساني الاصل الفاسي الدار، المتوفى سنة 789. ومن شعره الابيات المشهورة التي قالها لما كبا بالامير موسى بن عنان فرسه بالشماعين :

مولاي لا ذنب للشقرا إن عثرت ومن يلُمْهـــا لعمري فهو ظالمهـــا
وهالها ما اعتراهـــا من مهابتكـــم من أجل ذالك لم تثبت قوائمهـــا
ولم تزل عادة الفرسان مذ ركبوا تكبو الجياد ولا تنبـــو عزائمهـــا

إلى آخر ما قال.

30) ومنهم جبل السنة والدين، أبو عبد الله سيدي محمد بن عباد. له منزلة عالية في الدين. وتمسك بقواعد الاسلام وآدابه. خطب بمسجد القرويين خمس عشرة سنة حتى توفي سنة 792. من شعره :

هذا العقيق فشل معاطف بانه | هل نسمة عادته من نعمانه
واسأله ان زارته ماذا أخبرت | عن اجزع العلمين أو سكانه
واضح الحسن حديثها واعده | للمضنى ففيه البرء من اشجانه

31) ومنهم السلطان ابو العباس أحمد بن أبي سالم المريني، أحد شعراء ملوك هذه الدولة. توفي سنة 796 ومن شعره:

أمّا الهوى يا صاحبي فألفته | وعهدته من عهد أيام الصبا
ورأيته فوق النفوس وحليها | فتخذته دينا إلي ومذهبا

32) ومنهم الكاتب ابو زيد عبد الرحمان القبائلي وبيت بني القبائلي بيت وزارة وحجابة من زمن الموحدين الى زمن بني مرين. قتل سنة 802. ومن شعره:

اتسمع في الهوى قول اللواحي | وقد أبصرت خشف بني رياح
غزال خلّف الصب المعنّى | من الوجد المبرّح غير صاح

33) ومنهم العلامة المتفنن ابو زيد عبد الرحمان بن صالح المكودي المتوفي سنة 807. ومن شعره:

اذا عرضت لي في زماني حاجة | وقد أشكلت فيها عليّ المقاصد
وقفت بباب الله وقفة ضارع | وقلت إلا هي إنني لك قاصد
ولست تراني واقفا عند باب مَن | يقول فتاهُ: سيدي اليوم راقدُ

34) ومنهم الكاتب ابو الحسن علي القبائلي، ولد المتقدم. قتل سنة 809 ومن شعره في مدح أبي سعيد المريني قوله:

إمام أقام رسوم العلا | وحل من المجد اعلى السنام
به قرت الاعين لما بدا | صحيحا وما إن به من سقام
وهل هو إلا كبدر الدجا | يوارى قليلا وراء الغمام
ويظهر طورا فيجلوا به | عن الناس يا صاح ساجي الظلام

35) ومنهم سليل الامراء، أبوا الوليد اسماعيل بن الاحمر، صاحب الموضوعات العجيبة في التاريخ والانسان، توفي سنة 810 ومن شعره:

كرر حديث الندى إذ ذكره درسا | واركب لنيل العلا من خيله فرسا
وخض سواد ظلام الليل مهتديا | بانجم العزم لما ان غدت حرسا

36) ومنهم العلامة الخطيب ابو العباس احمد بن سعيد الحباك، المتوفى في حدود سنة 870. ومن شعره:

راح لنا في القلوب قدما | محض سرور وفيض نور
من يد ساق وأي ساق | قد عَزَّ في الحسن عن نظير
فاسكر القوم دون كاس | وكان سكري من المدير

37) ومنهم أحد عدول فاس الجديد، الأديب أبو العباس أحمد بن سعيد. لم أقف له على ترجمة ولا على شيء من اخباره إلا ما نقله العلامة محمد الأمين بن عبد الله الحجامي الشنجيطي في كتابه «المجد الطارف والتالد على اسئلة الناصري سيدي أحمد بن خالد» من خط شيخه ابي حفص سيدي عمر بن المكي البوجعدي ان صاحب الترجمة كان في عصر ابن غازي، وكان يشهد بفاس الجديد. وكانت له معرفة بالادب، وله توشيح يقول في مطلعه:

ياعريب الحي من حي الحمـــا | انتم عيـــــدي وانتم عرسي
لم يخل عنكم ودادي بعدمــا | حلتم لا وحيـــاة الأنـــفس

إلى آخره. وقد نقله الشنجيطي المذكور على طوله. ولما أطنب المقري في ازهار الرياض الكلام على التوشيح قال أخيرا، ومن ذلك قول بعض العدول من أهل العصر القريب من عصرنا. ونقل من توشيح صاحب الترجمة نتفة يسيرة، ثم قال بعدها: ولم أقف من هذه الموشحة على غير هذا القدر وهو عجيب عارض به موشحتي ابن سهل وابن الخطيب.

38) ومنهم ابو العباس أحمد العزاني المتوفي بعد سنة 920 ومن شعره:

اذا كنت في فاس ولم تك ساكنا | بطالعها الأعلى فما انت في فاس
بطريانـــة طارت همومـــي كلهـــا | اذا شعشع الساقي ودار بأكـــواس

39) ومنهم ابو زيد عبد الرحمان بن علي اليزغي الجذامي الاندلسي الأصل المتوفى سنة 920. ومن شعره قوله لما وقف على المهاجاة الواقعة بين الحافظ ابن حجر والعيني، عند سقوط صومعة المؤيدية بالقاهرة، فنكتا عليها:

كلاكما أحسن التعريض حين هجا | وقال قولا بديعـا رائقـا بهجـا
فاستغفر اللـه يا شيخيّ وانتدبـا | لتوبـة وطريـق الحق فانتهجـا

40) ومنهم ابو عبد الله محمد بن أحمد بن ابي جمعة المغراوي المدعو شقرون، المتوفى في حدود سنة 929. ومن شعره في رثاء شيخه ابن غازي قوله:

آه على الغرب قد حل الظلام به | وصار من صفـو أفقـه كدرا
وقد حلا قطـره ممن له سنـد | عال ومعرفـة خال عن النظـرا

41) ومنهم قاضي فاس ابو الحسن علي بن موسى بن هارون المطغري المتوفى سنة 951. ومن شعره لما جدد ابو العباس الوطاسي قنطرة الرصيف:

لقـد سدد اللـه رأي العمـاد | وأبطـل في السد رأي الجهـول
فطـردا وعـكسا لساني ينـادي | عقـول الملـوك ملـوك العقـول

42) ومنهم قاضيها أيضا، أبو محمد عبد الواحد بن احمد الونشريسي المستشهد سنة 955. ومن شعره في تجديد القنطرة المذكورة:

جسر الرصيف ابو العباس جدده | فخر السلاطين من ابناء وطاس
فجاء في غاية الاتقان مرتفعـا | لمن يمر به من عدوتي فاس
وكان تجديده في نصف عام غنى | من هجرة المصطفى المبعوث للناس

43) ومنهم العلامة الرحال ابو عبد الله محمد بن ابي الفضل المدعو خروف التونسي المتوفي بفاس سنة 966. ومن شعره مذيلا للبيت الاول المشهور:

أعد ذكر نعمان لنا إن ذكره هو المسك ما كررته يتضوع
وان جئت نعمانا فسل عن أهيله فقلبي عليهم بالنوى يتقطع
سقى الله جيرانا به صيب الحيا ولا زالت الانوا به تتنوع

44) ومنهم الأمير الاديب ابو عبد الله محمد بن عبد القادر بن محمد الشيخ، من الاشراف السعديين. من شعره وقد أقبل على فاس ولاحت له معالمها:

اخلائي هذا المستقى وربوعه وهذي نواعير البلاد تنوح
وذاك المصلى مطرح الشوق والأسى وتلك منازل الديار تلوح

45) ومنهم الكاتب البارع، وزير القلم بدولة المنصور ابو عبد الله بن عيسى، توفي بسجن مخدومه من قصبة فاس سنة 990 ومن شعره:

اذا الدهر أعطاك منه المنى فدعه فذاك العطا لا يدوم
ولا تأمنن عدله في الورى فما الدهر إلا كقاضي سدوم

46) ومنهم الشيخ الصالح المحدث الراوية أبو النعيم سيدي رضوان الجنوي المتوفي سنة 991 ومن شعره:

لم أجد لذة السلامة حتى صرت للبيت والكتاب أنيسا
انما الذل في مخالطة النا س فدعهم تعش أميرا رئيسا

47) ومنهم العلامة الاشهر ابو العباس أحمد بن علي المنجور المكناسي الأصل الفاسي القرار، المتوفى سنة 995. ومن شعره ضمن مساجلة وقعت بينه وبين الوزير محمد بن عبد القادر المتقدم والقاضي الحميدي حين كانوا قادمين من مراكش في رفقة واحدة، وتبدت لهم اعلام فاس، قوله:

ويرفلن في الحلات يختلن في الحلا وفيهن انواع الجمال وضوح
يبادرن ترقيع الكوى بمحاجر لاقبال حب طال منه نزوح

48) ومنهم الأستاذ ابو العباس احمد بن علي الزموري المتوفي سنة 1001، ومن شعره مخمسا بيتين للسلطان المنصور:

ورقيب يردد اللحظ ردا ليس يرضى ازديادي بعدا
ساءه الطرف مذ جنى الخد وردا ان يوما لنا ظري قد تبدى
فتحلى من حسنه تكحيلا

إلى آخره. وقد اشتهر الرجل بكونه شاعراً. ومع ذلك لم أعثر له على شعر يستجاد.

49) ومنهم ابو حفص عمر بن عبد العزيز بن عمر الخطابي الزرهوني المتوفي سنة 1002. ومن شعره:

واحول مغرى بالعباد وربما ينال كئيب منه بعض تحيتي
رغبت اليه في الوصال لعلني اقبل ثغرا فيه تلفى منيتي

50) ومنهم العلامة الجرىء المقدام قاضي فاس، ابو مالك عبد الواحد الحميدي. طال مكثه في القضاء أزيد من ثلاثين عاما. وتوفي قاضيا سنة 1003. ومن شعره:

من لم يكن للعلم عند فنائه أرجٌ فأنَّ بقاءه كفنائه
بالعلم يحيى المرء طول حياته فاذا انقضت أحياه حسن ثنائه

51) ومنهم واسطة عقد ملوك الدولة السعدية ابو العباس المنصور. لم يتقدم في المغرب ملك من الملوك أسهر جفنه في ترقية الادب كما اسهره هذا الملك. وقد خلف من آثاره فيه ما حفظه له التاريخ. وهو الذي أحيا الخزانة العلمية بكلية القرويين واوقف عليها النفيس من الدفاتر التي لم تبق منها ايدي الاختلاس الا ما صرفت عنه فسلبت من ذخائرها كل غال نفيس وغربت تلك الدرر الفريدة عن اوطانها. وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون، وقد بقي المنصور حاملا لراية الادب الى ان وافته منيته سنة 1012. ومن شعره موريا بمصانعه الثلاثة البديع والمسرة والمشتهى:

بستان حسنك ابدعت زهراته ولكم نهيت القلب عنه فما انتهى
وقوام غصنك بالمسرة ينثني يا حسنه رمانة للمشتهى

52) ومنهم الاديب ابو عبد الله محمد بن الحسن الشفشاوني المتوفى سنة 1012. ومن شعره

اذا القلب مني دهاه شجن واجفان عيني دهاها الوسن
وجمر الغضا في الحشا قد أضا حثثت المطي الى ويسلن

53) ومنهم العلامة القاضي ابو الحسن علي بن عبد الرحمان السلاسي. مات بسجن زيدان بن المنصور سنة 1018. ومن شعره ما أجاب به الأديب المكلاتي عن قطعه شعرية خاطبه بها لما حبس:

تفتق عن زهر الربيع سطور فما هي الا روضة وغدير
هزمت من الصدر الجريح هومه فانت على جند الكلام أمير

54) ومنهم المؤرخ الاديب ابو العباس احمد الغرديس المتوفى سنة 1021. من شعره:

أهدي النسيم تحية المشتاق وأداع ذكر الشوق في الافاق
في طي مسراه ولين هبوبه سر يبث لواعج الاشواق

55) ومنهم العلامة المؤرخ أبو العباس احمد بن القاضي صاحب الجذوة. خدم التاريخ بمؤلفاته خدمة عظيمة. وتوفي سنة 1025 ومن شعره:

واهيف قد بابلي لواحظ جنوني به في العاشقين فنون
تبدى بصبح الجيد فاشتقت قربه ألذ الكرى عند الصباح يكون

56) ومنهم الاديب البليغ ابو الحسن علي بن احمد الشامي الخزرجي. أكثر العلامة المقري في كتبه من نقل لطائفه الأدبية ومقطعاته الشعرية، وتوفي سنة 1032. من شعره:

نمت نوافح عرف انفاس الصبا فنما بها روض الوداد وأخصبا
نثرت جواهر سلكها فتتوج المغصن النضير بدرها وتعصبا
ورمت محاجر منحنى ذاك الحمى فغدا بها خيف القلوب محصبا

57) ومنهم العلامة المتفنن قاضي فاس ابو القاسم محمد بن أبي النعيم الغساني الغرناطي الفاسي، المستشهد سنة 1032 ومن شعره:

توهم الشيعة اكتحالي اذ عاينوه بمقلتين

تزين الطرف في زمان — فيه ثوى البسط بالردين
فقلت كلا سواد قلبي — صعده وقده لعين
فكان ما خلتموه زينا — وهو حداد على الحسين

هذه الأبيات كالتذليل للبيتين البليغين المنسوبين لابن الجوزي وهما:

ولائم لام في اكتحالي — يوم استباحوا دم الحسين
فقلت دعني، أعزُّ عُضو — يخطئ بلبس السواد عيني

58) ومنهم الشيخ الصالح ابو العباس أحمد بن موسى المرابي الاندلسي أحد أصحاب الشيخ سيدي رضوان الجنوي. توفي سنة 1034 ومن شعره:

كتائب أهواء على القلب قدْ رستْ — وقلبي المعنّى تحتهن صبورُ
مقيم كما شاء الحبيب وكيف لا — وفي قبضة المحبوب قلبي أسيرُ

59) ومنهم الاديب الاشهر ابو عبد الله محمد المكلاتي صاحب التذييل على وفيات الفشتالي. توفي سنة 1041. ومن شعره في مدح كتاب المقري ازهار الرياض:

أتى برياض في عياض وردها — مظالم كانت قبل معضلة الداء
وفاضت بنيل العلم منه أصابع — فلا تنكرا نبع الاصابع بالماء
خليلي هذى معجزات لاحمد — فلا تعجبا أن ردّ عينا إلى الراء

ولا تخفى على الاديب لطافة هذه التورة البديعة.

60) ومنهم أعجوبة الزمان ونادرة الاوان العلامة الاديب النابغة أبو حامد محمد العربي بن الشيخ أبي المحاسن سيدي يوسف الفاسي الفهري. كانت له في الشعر قريحة سيالة. ومن شعره في مدح الشيخ سيدي محمد بن أبي بكر الدلائي

أدر بذات السدر في الجانب الشرقي — سقاك الحيا مادام صوب الحيا يسقي
وإني لمن عيني عليك سحائب — تمسح إذا شحت بها أعين الودق

توفي سنة 1052

61) ومنهم الفقيه العلامة القاضي أبو عبد الله محمد بن أبي عبد الله محمد بن القاضي أبي القاسم ابن سودة المتوفى سنة 1076. ومن شعره

لا تأسفن على الدنيا ومافيها — فالموت لا شك يفنينا ويفنيها
أما علمت بأن الله قدرها — إلى الفناء وإن دامت سيخليها

62) ومنهم أبرع الادباء أبو نصر عبد الوهاب بن الشيخ أبي حامد العربي الفاسي المتقدم. ومن شعره مجيبا لسيدي الشرقي بن بوبكر الدلائي حيث سأله عن زوال الشمس، وهما معا بمجلس الشفا بين يدي الشيخ سيدي محمد بن محمد بن بوبكر الدلائي

قد زالت الشمس لا زالت مكارمكم — تنور الافق في الدنيا مدى الحقب
وإن تلك الشمس غابت في مغاربها — فشمسكم في سماء الفضل لم تغب

توفي سنة 1078

63) ومنهم شيخ الاقراء في عصره. أبو زيد عبد الرحمان بن القاسم بن القاضي المكناسي المتوفي سنة 1082.
ومن شعره يستغيث بأبي الحسن علي أبي غالب دفين صاريوة
جزعنا من الضر الاليم الذي ألم بأبداننا حتى تحكم واحتكم
وجئنا اليكم قاصدين ضريحكم فقبركم الترياق يشفي من السقم
إلى آخر ما قال. ولا يخفى ما في نسبة الشفاء إلى المستغاث به مما لا يليق بالموحد أن يسلكه
64) ومنهم الاديب سيدي الشرقي بن أبي بكر الدلائي المتوفي سنة 1085
ومن شعره يخاطب سيدي عبد الوهاب الفاسي المتقدم لما وضع جدولا جمع عليه علم العروض برمته.
يا عابد الوهاب يا من به غرس بنات الفكر قد أورق
سقيت روض الشعر بعد الظما بجدول زاد به رونقا
65) ومنهم أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الرحمان الدلائي، لما رمى الدهر زاريتهم بسهام الحدثان وغرب عنها إلى تلمسان فيمن غرب، ثم إلى فاس، لم يجد صبراً على مفارقة وطنه، ولا ألفى مسليا يسليه عن مبارحة عطنه، فكانت نفسه دائمة الحسرات على ما مات وهو شأن أصحاب النفوس الابية، وبقي بحالته إلى اخترمته المنية سنة 1088. ومن شعره :
فيا وطني أهوى هواك وإن رمى بي البين مرمى لم أجد عنه مهيعا
وإني لا ستدعى عهودك كلما أضاءت بروق من ثناياك لمعا
66) ومنهم الاستاذ المقرئ قاضي فاس العليا أبو عبد الله محمد بن علي الفيلالي السليمان المتوفي سنة 1089.
ومن شعره في تقريظ ديوان الحلبي :
منظم الدر أهدته لنا حلب وكيف لا وهناك يعرف الادب
قد راق رونقه ورق منطقه وفاق نظم الالى قالوه واكتبوا
67) ومنهم الشاعر البارع أبو عبد الله سيدي محمد المرابط الدلائي المتوفي سنة 1089. ومن شعره :
ودعتني ولقد أودعتها مهجتي والبين أمر قد بهر
ورنت نحوي بطرف فاتن قد زانه ذاك الحور
68) ومنهم الاستاذ المقرئ أبو عبد الله محمد بن مبارك المغراوي السجلماسي الفاسي المتوفي سنة 1092. ومن شعره في تقريظ ديوان أبي العباس الحلبي :
يا ابن عبد الحي حيا نظمكم وجه التهاني
ونسيم الروض أحيا عرفه حي المعاني
69) ومنهم العلامة الاشهر الاديب الاكبر أبو زيد سيدي عبد الرحمان بن الشيخ سيدي عبد القادر الفاسي المتوفي سنة 1096. ومن شعره صدر قصيدة مدح بها والده :
أقبلت سلمى بأكواب المدام فأرتنا الشمس في بدر التمام
وحبابا من صحيا قد حكت عقد در دون سلك في انتظام
70) ومنهم الشاعر البارع أبو عبد الله محمد بن ابراهيم الفاسي، نزيل مصر. وتوفي بالمحلة منها، وهو من أهل القرن الحادي عشر. ذكره الخفاجي في الريحانة كالمترجمين بعده، ولم يذكر لهم وفاة. من شعر صاحب الترجمة قوله في قصيدة :
أتسيل دمعي ثم تسأل ما جرى عجبا لعمرك رأيت وما أرى
هذى دما نفسي هواك أذابها فهمتْ على خدي نجيعا أحمرا
71) ومنهم الاديب أبو الفضل عبد السلام بن سوسن. أنشد له الخفاجي قوله :

وبـدر لاح من تحت السلاهــم يقـول لكــل قلب قد سلاهــم
لئــن خشنت ملابسه عليـــه فقـد خشنت على الـورد الكمـائم

72) ومنهم الاديب عبد الخالق الفاسي، وصفه في الريحانة بما يقتضي أنه من أهل السنب الشريف. وأنشد له :

إذا ما رمت نصح النـاس طرا تَحَـرَّ المقبـلين ذوي الايـاب
فلا تسمع سوى من كان حيا وإلا لانخـــراج على خراب

73) ومنهم الاديب أبو العباس أحمد الحارثي بن بوبكر الدلائي المتوفي أواخر المائة الحادية بعد الالف. ومن شعره :

مالـلنهار اليـوم لا يتصرم والشمس في أفـق السمـاء تخيم
فكـأنها في التيـه ضل سبيلهـا أو موثـق يخطـو ولا يتقـدم

74) ومنهم أبو عبد الله المدعو الشاذلي بن محمد الدلائي المتوفي سنة 1103 من شعره في مدح أبي العباس الحلبي :

كيـف لا يرفل في برد العـجب من يكـن منشؤه أرض حلب
نجل عبـد الحي من أحيا العلا بفنـون رائقـات وأدب

75) ومنهم الاديب أبو محمد عبد الواحد بو عنا المتوفي سنة 1106. من شعره في فتح ثغر العرائش

ألا أبشر فهـذا الفتـح نور قد انتظـمت بعـزكم الامـور
وطير السعـد نادى حيث غنـى قد انشرحت بفتحكـم الصدور

76) ومنهم أبو عبد الله محمد بن الشاذلي الدلائي المتوفي سنة 1107. ومن شعره قوله في مطلع قصيدة مدح بها مولاي محمد بن السلطان المولى اسماعيل :

للشوق في قلب الشجـيِّ منـازل وعليـه منـه معـالم ودلائـل
ان الهوى، ومـن الهوان حروفـه بحرٌ طما، والموت منـه سواحـل

77) ومنهم القاضي أبو الفضل أحمد بن العربي بن الحاج المتوفي سنة 1109 ومن شعره

أنـوح إلى نوح الحمام إذا غنـى واشتـاق للوادي واصبـو إلى المغنـى
ويعجبنـي مرّ الـنسيم لانـه يحدث عن نجد حديثا له مَعنى

78) ومنهم المؤرخ النسابة أبو الفضل سيدي عبد السلام بن الطيب القادر الحسني المتوفي سنة 1110. ومن شعره مخاطبا لابي العباس احمد بن ابراهيم العطار الاندلسي :

جاءت رسالتكـم تحدث إنكـم انهلتم صفـو الـسوداد الطـار
وإذا خطابكـم يفـوح كأنـه عرف سرى من نفحـة العطـار

71) ومنهم سراج الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحي الحلبي المتوفي سنة 1120. ومن شعره مخمسا :

جل من أنشأ ظبيـا أهيـا زاد قلبـي في هواه شغفـا
اصطفـاه الحسن من أهـل الصفـا من عذيـري من غزال مصطفـى
قد جفا عني الكرى لما جفا

80) ومنهم الاديب الكبير أبو عبد الله محمد بن قاسم ابن زاكور المتوفي سنة 1120 ومن شعره

جاء الاصيـل بمنظـر رقـراق يقضي على الـعشاق بالاشواق
لم يـتسم عن فوق الـربى حتـى بكـى بدم على الاوراق

81) ومنهم الاديب البارع السيد الحاج محمد بن العربي الشرقي. كان يقيد الحياة مفتتح سنة 1120. ولم أقف على تاريخ وفاته. ومن شعره :

راسلت وجنتـاه قلبـي دهـرا فغدا عن جوابها العقـل ذاهـل
من بدا لي رقم العذار على الخد تعلمت كيف تنشى الرسائل

ومنه قوله أثناء قصيدة طويلة أنشأها زمن غيبة له عن فاس :

وبلغت فاسا موضع الحلم والتُّقى فمن حَلِّها تعنيه عن كل بلـدة
بلاد بها نيطت عليّ تمائمـي ومنها ابتدائي في الوجـود وتربـة

82) ومنهم العلامة الشهيد أبو الفضل عبد السلام جسوس المستشهد سنة 1121 ومن شعره :

علمت محاسن أحمد حين اختفت فقد التصبر من رقيق مائـل
فبـدت وأبـدت للعيان شمائـلا فإذا المحاسن كلهـا بشمائـل

83) ومنهم الاديب الكبير الكاتب أبو عيسى المهدي الغزال الاندلسي المالقي. كان حيا في العقد الثالث من المائة الثانية بعد الالف. ولم أقف على تحقيقي وفاته بعد البحث الشديد ومن شعره :

بديعـــة الحسن زارت والليـل أرخـى ستـوره
فخـــلتها بدر تم جلى على الارض نوره

84) ومنهم الفقيه الاستاذ أبو عبد الله محمد بن الحاج محمد الدريج الاندلسي التطواني ثم الفاسي المتوفى سنة 1126. ومن شعره في مدح سيدي أحمد بن عبد الله معن :

ولما رفعت الطرف منـي لاحظـا وفاجـأني نور أضاء على الـرف
تحير مني العقل في وصف حسنه فقلت ابن عبد الله أبدى التقربا

85) ومنهم الشريف الاديب أبو العباس أحمد بن عبد القادر القادري المتوفى سنة 1933 ومن شعره في مدح سيدي أحمد بن عبد الله

إذا اكتحلت عيناك منهم بنظـرة رأيت وجوهـا كالبـدور وأملحـا
وأن تدن من ذاك البساط وحسنه فلا بد أن تتلو بتارك والضحى

86) ومنهم القاضي العدل أبو حامد العربي بن أحمد بردلة المتوفي سنة 1133 ومن شعره :

تنحـي القـريض وأخدانـه وبعـد زمـان أتى ما أتى
أتى بنظـام بديـع الحلى فنعـم القـريض ونعـم الفتـى

87) ومنهم الاديب البليغ أبو العباس أحمد بن محمد بن أحمد بن العربي بن الحاج المتوفي أيضا سنة 1133 ومن شعره

رسول أتى في ساقة الرسل بعثه ومن قلبهم في الفضل والخلق يحسب
ولم يتأخـر بعثـه عن غضاضة ولـكنها الابطـال تدنـو فتعـقب

88) ومنهم صاحب الانيس المطرب فارس ميدان الادب أبو عبد الله محمد بن الطيب العلمي المتوفي بمصر سنة 1135. ومن شعره :

يا ثغـره المغـري بكـأس المدام علمتنـي من أيـن آت النظـام
يا وجهـه من تحت طرتـه ما أنت إلا البدر تحت الغمام

89) ومنهم الاديب البارع أبو محمد عبد الله بن الحاج بن عبد السلام جسوس المتقدم توفي سنة 1136 ومن شعره :

إذا ما الخوارج قد خرجت بجسمـــــــي وضاقت بها حيلي
أتي ضريح أبي غالب وهــــل للخــــوارج إلا علي

90) ومنهم العلامة الاديب النسابة أبو عبد الله محمد المسناوي الدلائي المتوفي 1136 ومن شعره :

قالت أرى مسكة الليل البهيم غدت كافــورة أخلــقتها راحــة الزمـــن
فقـلت طيب بطيب والتبــدل في روائــح العطــر أمــر غير ممتهن
قالت صدقت ولكن ليس ذاك كذا المسك للعـرس والكافـور للكفــن

91) ومنهم الادب أبو عبد الله محمد بن أحمد الشاذلي الدلائي المتوفي سنة 1137 ومن شعره

نفس الكـريم تعانـق الـورد يصحبـه ذل على ظما في الجوف مشتعل
لو كنت سائل غير الله لم أسل غير المذالي وغير البـــيض والاسل

92) ومنهم الاديب البارع أبو زيد عبد الرحمان بن عبد الله الجامعي الفاسي الاصل، نزيل تونس، لم أقف على تحقيق وفاته، ولكني وقفت على أنه ولد سنة 1087 وأنه كان حيا سنة 1137 ومن شعره :

أخمائل الازهـار هبت في سحـــر أم نفثة من شادن عقلي سحـر
أم نفحـــة نشريــــة من نشرهـــا نشر النسيم عن الهوى طي الخبر

93) ومنهم العلامة أبو عبد الله محمد بن عبد الرحمان ابن زكري المتوفي سنة 1144 ومن شعره :

تجلت لنا شمس كست أفق الحسن جمالا فجاء الزين يجلى على الزيـن
فتـــاهت قلـــوب العـــاشقين تولها لما لاح من حسن مضاف الى حسن

94) ومنهم الاديب الواعظ أبو عبد الله محمد بن الطيب المريني المتوفي سنة 1145 ومن شعره ضمن رسالة التزم فيها السين في كل كلمة

سلام كنسمـــــــة مسك سرت لانفاسكـــــــم بنسيم سحـــــر
لساحتكـــــم ساقـــــه مستهام سبـــاه سنـــا حسنكـم وسحــــر

95) ومنهم الاديب أبو العباس أحمد بن عبد الوهاب الوزير الغساني الاندلسي الفاسي المتوفي سنة 1146. ومن شعره أثناء أرجوزة في مدح الشعبة القادرية

منهم بفـــاس عصبـــة اخيـــار لم ندن من ساحتهم أغيـــار
أشهـر من نار على رأس علـم بنـوا على الرفـع كمفـرد علـم
نور النبـــــوؤة عليهم لاحــــا يحكـي بحالك الدجـى مصباحـــا

96) ومنهم الاستاذ الاورع أبو عبد الله محمد المدرع الاندلسي الفاسي المتوفي سنة 1147 ومن شعره :

نسير إلى الاجـال في كل ساعـة وأيامنـــا تطـــوي وهـــن رواحـــل
وما أقبح التفريط في زمـن الصبـا فكيف به والشيب في الرأس شاعل
تزود من الدنيــــا بزاد مبلـــغ فعمـــرك أيـــام وهـــن قلائـــل

97) ومنهم الطبيب الماهر أبو نصر عبد الوهاب بن أحمد أدراق المتوفي سنة 1159. ومن شعره اثناء قطعة شعرية :

سلــــم الامـــــر ولـــولاك ولا تتـــعب العقـــل بورد أو صدر
وإذا ما اشتـــــد أزم فلــــــه فرج أقـــرب من لمح الـــبصر

98) ومنهم الشريف العلامة أبو علي الحسن بن علي البوعناني المتوفي سنة 1163 ومن شعره :

لقد زارت على عجل فأبدت ... محيا الشمس حقا للعيان
وحيتنا فأجبت من قوانا ... وشردت الشجون عن الجنان

99) ومنهم الشريف الاديب المكثر سيدي عبد المجيد الزبادي المتوفي سنة 1163. ومن شعره :

سل مالسلمي عن المحب لم تسل ... من بعدما قد رمت احشاه بالاسل
أما رضاها هوى قلبي وبغيته ... وعن سواها مدى الازمان لم أسل

100) ومنهم الاديب أبو عبد الله محمد بن عبد الله ونان الملوكي. من أهل المائة الثانية عشر، لانني وقفت على تملكه للاوريتين بالشعارين المكتفتين بين الحمام والكوشة. وهو مؤرخ بعام 1166. ومن شعره في تقريظ كتاب لابي القاسم العمري في فضل العلم :

يا طالبا في الدهر منفعة ... يرقي بها حقا على العالم
عليك علم الدين فاسع له ... فإنه كنز الفتى الحازم

ويغلب على ظني أن هذا الرجل هو والد صاحب الشمقمقية.

101) ومنهم الاديب أبو العباس أحمد أعكودي الفاسي المتوفي بتونس سنة 1169 . ومن شعره في مدح سيدي أحمد بن مبارك

وعمر أسواق العلوم وقد أتت ... عليها من الافات سود ذوائب
وعادت به فاس عراقا فأعرقت ... وتاهت على مصر بتلك المناقب

102) ومنهم الاديب المجيد أبو العباس أحمد بن عالم الادباء سيدي محمد ابن زاكور، هكذا الفيته محلي بخط بعض أولاد سيدي أبي مدين الفاسي. وذكر صاحب تذكرة المحسنين أن في سنة 1176 توفي الفقيه العدل الواعظ الفصيح أبو العباس أحمد بن محمد ابن زاكور. ويغلب على ظني أنه صاحب هذه الترجمة. ومن شعره يخاطب أبا زيد عبد الرحمان بن محمد بن حمزة العياشي :

أيا حبر الحواضر والبوادي ... ويا حلي المجالس والنوادي
ومن أربت فصاحته وزادت ... على الطائي حبيب والإيادي

103) ومنهم القاضي الاديب أبو عبد الله محمد المقلب بالبكري بن محمد بن الشاذلي الدلائي، المتوفي سنة 1177. ومن شعره يخاطب أبا عبد الله محمد الحوات والد سيدي سلمان بقوله :

أبا عبد الاله بعثت نظما ... حكى حسن القلائد في النحور
أتاني قلت خط من حبيب ... أتى من بعد تسويق كثير

104) منهم الفقيه الاديب أبو محمد بن عبد القادر بن العربي بن الطيب القادري المتوفي سنة 1178. ومن شعره :

إذا أذن الله في حاجة ... أتاك النجاح بها يركض
وإن صعّب الله في أمرها ... فلابد من عارض يعرض

105) ومنهم العلامة الاديب الخطيب البارع أبو مدين الفاسي المتوفي سنة 1181. ومن شعره يستدعي بعض أصحابه :

يا من يقرظ بالقريظ سامعي ... يا من يشنفها بنظم بارع
وافي الاصيل يبيع من لذاته ... أصنافها فانهض إليه وسارع

106) ومنهم الفقيه العلامة المطلع أبو عبد الله محمد فتحا بن محمد الخياط بن ابراهيم الدكالي المتوفي سنة 1184. ومن شعره :

عاب الحضارة قوم أخـــلاق لهم	إذ لم ينالوا نصيبا من مبـــانيها
قالوا على حسد أضنـــى قلـــوبهم	هذي الحضارة لا ندري معـــانيها

107) ومنهم العلامة المؤرخ النسابة أبو عبد الله محمد بن الطيب القادري المتوفي سنة 1187 ومن شعره في رثاء شيخه الجندوز المتوفي سنة 1148

أرقت بالدمـــع فوق الخد ينهمـــل	شوقا ونار الاسى في القلب تشتعل
لي حيرة اسلموا للدهـــر جارهـــم	له بحبهم عن نفسه شغـــــــل

108) ومنهم الشاعر البارع المفلق، أبو العباس أحمد بن محمد ونان التواتي الملوكي الفاسي صاحب الارجوزة المعروفة بالشمقمقية، وكفى بها دليلا على شاعرية الرجل توفي سنة 1187. ومن شعره :

قد لاح لي عذر الكرام فصدهـم	عن أوجـــه الشعـــراء ليس بعـــار
لم يسامـــوا بذل النـــوال وإنما	جمد النـــدى لبرودة الاشعـــــار

109) ومنهم العلامة الداهية المقدام فخر البيت الفهري أبو حفص الفاسي المتوفي سنة 1188. ومن شعره :

طويت لنشر العلم ثوب شبيبتـــي	وبالله كان الطي في ذاك والنشر
وقد كان نشر الكتب دابا يسرني	فهل أن تلك الاخرى يسرني النشر

110) ومنهم الكاتب الاديب أبو العباس أحمد بن المهدي الغزال المتوفي سنة 1191. ومن شعره

سبـــاني غزال في المحاسن مفـــرد	له بهجة تعلـــو البـــدور وتصعـــد
رمى مهجتي عن قوس حاجبه كما	غدا لحظة بالفتك للقلب يرصد

111) ومنهم الكاتب البارع الاديب أبو عبد الله محمد بن الطيب سكيرج، المتوفي سنة 1194. ومن شعره قوله آخر قصيدة في مدح شرح الذين جسوس على المختصر :

متـع لحاظك في ريـــاض جمالـــه	وارفـــع عقيرة ذي شجـــون وانشد
أعطـــى الالـــه يمين صدق أنـــه	ركـــن الهدى وهدايـــة المستشرد

112) منهم الاديب الصوفي أبو الحسن على بن محمد بن الطالب ابن سودة. وهو آخر أولاد ابن سودة أهل زنقة الرطل كما الفيته بخط عمه الشيخ التاودي. توفي سنة 1208. ومن شعره اثناء قصيدة مدح بها الشيخ حمود بن أبي زيد الكردي المتوفي سنة 1195 :

واشرب مدام معـــارف خمارهـــا	شيـــخ الطريقـــة سيـــدي محمـــود
وحقيق أن تضحـي وقدنـلت المنى	ولـــديك مصبـــاح الهدى موقـــود

113) ومنهم العلامة الاشهر الشيخ التاودي ابن سودة المذكور، المتوفي سنة 1209. ومن شعره

مضى عمـــري والحين حان حقيقـــة	ومـا زلت في بحر الهوى اتقـــلب
فوا أسفي إذ ضاع عمري سفاهة	ومـالي في أوج السعـادة مطـــلب

114) ومنهم الاديب أبو مالك عبد الواحد بن محمد بن احمد بن محمد عبد القادر الفاسي المتوفي سنة 1215. ومن شعره :

قف بالديـــار فمـــا المراد سواهـــا	وأرح ركائب تشتكـــي مسراهـــا
هذي منـازل بالجمـــال قد ازدهت	وتزيـــنت أجاؤهـــا تتباهـــى

115) ومنهم الاديب الفرضي أبو حامد العربي بن أحمد بنيس المتوفي سنة 1213. ومن شعره قوله آخر قصيدة مدح بها شقيقه شارح الهمزية يوم ختمه لمختصر خليل :

لولاك ما جالت رويسة مدحتـــي في معـــرك الانظـــام والاوزان
خذهـا إليك فريـدة واعطـف على ما فرضت في جنب ذاك الشان

116) ومنهم الاديب الاريب أبو الحسن علي بن الطيب المقرف. كان حيا عند انصرام سنة 1213 ولم أقف على تحقيق وفاته. ومن شعره قوله في وصف قصيل نزل عليه المطر بأمر من السلطان.

يا ناظرا في بديع الحسن معتبرا وطالبـا في مقـام الحب اغراقـا
انظر إلى رونق القصيـل حين بدا عقب غيث مربـع زان أوراقـا
يحكي وقد شابه حب الغمام ضحى وقد حباه شعاع الشمس إشراقا
قلائـداً من نفيس الدر قد نثرت على بساط حرير سنـدس راقـا

117) ومنهم العلامة الاديب أبو عبد الله محمد بن مسعود الطرنباطي المتوفي سنة 1214 ومن شعره :

سيـــدي نحن نزلنـــا روضة وانتظمنـــا كعقـــود من لآلي
بيننـــا جدول ماء ولـــه جنتـــــان عن يمين وشمال
فلتكمـــل بحضور أنسنـــا نغتنـــم فرصة اسعـــاف الليـــالي

118) ومنهم العلامة الاديب القاضي أبو محمد عبد القادر ابن شقرون المتوفي سنة 1219 ومن شعره في مدح شيخه ابي حفص الفاسي :

ألا اخبراني سخافـة عقـــل من يروح محاكاة الامـــام أبي حفص
لعمري لقـد أبدى سفاهـة رأيـه وهيهات أن الهر يلحـــق بالحفص

120) ومنهم الاديب المبدع المؤرخ النسابة أبو الربيع سليمان الحوات المتوفي سنة 1231 من شعره :
إني لازهـــد في الحساب ترفعـــا للنـــفس عمـــن يشرئب بأمـــره
إن كان يرزق تارة لحسابـــــه فالـــلـــه يرزق من يشاء بغيره

121) ومنهم حسان الامداح أبو الفيض حمدون ابن الحاج المتوفي سنة 1232 ومن شعره :

لما حللـت أبـا الربيـــع بأرضنـــا حلّ الربيـــع بحسنـــه وبزينـــه
وغـدا لسان الخلـق يشكـر قائـــلا يامرحبـــا بأبي الربيـــع وبابنـــه

122) ومنهم الناظم الناثر أبو العباس احمد شقور المتوفي سنة 1234. ومن شعره

سالمتني سعـاد من بعـــد هجـــر طالما كنت منـــه في شر أمـــر
سلـــكت مسلك الالي رحموا من كان مغرى بالحب في قيد أسر

123) ومنهم الاديب ابو محمد عبد الله بن القاضي ابي العباس ابن سودة أقف تحقيق وفاته. وقد كان نقيد الحياة عند موت والده سنة 1235. ومن شعره:
بمكنـاسة الزيتـون ظبـي مهفهـف رمـاني بلحـــظ بالاصابـــة يوصف
فصرت عليـلا، ثم جئتـه أشتكـــي لكونـه يدعـى بالطبـيـب ويعـرف

124) ومنهم الاديب البارع المجيد، ابو عبد الله محمد بن ابي بكر اليازغي المتوفى بمراكش سنة 1238 ومن شعره:

عجيب لحالي في الصبابة والهوى — وحال الذي أهواه مني أعجب
كلفت به دهرا وغصنه زاهر — ولكن به ريح الصبا تتقلب
ولما اكتسى ثوب الجلالة والبها — وصار له ملك المحاسن ينسب
تحمل من حبي أمورا عظيمة — وصار إلى ذكري يهش ويطرب
فانشدته هذا بما قد انلته — ولكنها البادي الى الظلم أقرب

125) ومنهم الاديب الأحسب ابو العلاء ادريس الرندي الاندلسي المتوفى سنة 1241، ومن شعره في صاحب الفقيه السيد الطالب بن الحاج

قسما بدر سطوركم ما أبصرت — عيني بمثل قريضكم في فاس
فقد زهيرا بالقريض وحزتم — فخراً قديما في بني مرداس

126) ومنهم الاديب ابو مالك عبد الواحد بن احمد بن تو ابن سودة المتوفى سنة 1253 ومن شعره:

اترك الهم اذا ما قد عرا — وانبذ التبذير نبذا بالعرا
واذا نابك أمر هائل — فكل الأمر إلى باري الورى

127) ومنهم فخر الوزراء وشيخ الادباء ابو عبد الله محمد بن ادريس العمروى المتوفى سنة 1264 ومن شعره اثناء قصيدة مخاطبا للشيخ بدر الدين بن يوسف المدني لما وفد على هذه الحضرة سنة 1257:

اسريت من شرق لغرب راشدا — والبدر مسراه لافق المغرب
واتيت باشمس المعارف والنهى — من بحر علمك بالبيان المعرب
ونظمت في جيد الزمان قلائد العقيان في صفة الانيس المطرب

128) ومنهم الفقيه الاديب ابو عبد الله محمد بن عبد القادر الكردودي المتوفى سنة 1268. ومن شعره اثناء قصيدة استدعى بها الاجازة من شيخه سيدي عبد القادر الكوهن

حباكم الاه العرش علما وحكمة — وعزا وفخرا أوجب الحمد والشكرا
وحلا بكم حور العلوم عرائسا — فعاينها من كان لا ينظر البدرا

129) ومنهم الفقيه المحتسب الاديب ابو عبد الله محمد بن احمد الشرفي المتوفى سنة 1269 ومن شعره ما كتب به لولده أبي عبد الرحمان الآتي لما وصل لثغر طنجة متوجها للحج

عناق الوداع أمر على — المحب من القذف في الحاميه
واهوال موقفة تركت — باحشائنا لوعة ناميه

130) ومنهم الشريف النقيب ابو حامد سيدي العربي بن احمد العلوي البلغيتي، قد انتهت اليه رياسة الادب والتوثيق في زمانه، مع التحري التام، وحفظ ناموس تلك الخطة. توفي سنة 1271. ومن شعره لما ولي النقابة:

وقائلة عهدتك ذا دهاء — تفكر في العواقب والمآل
وتسبر ما تؤم أتم سبر — وتترك كل ما افضى لقال
فما لك قد نصبت لفصل قوم — اصابة فصلهم عين المحال

131) ومنهم الفقيه القاضي العدل سيدي الطالب ابن الحاج المتوفى سنة 1273. ومن شعره:

طابت بطيب حياتك الاعمار — وتضاءلت بضيائك الاقمار
وأنا لك المولى العظيم مكانة — شدت على عليائها الازرار

132) ومنهم الاديب المحدث ابو عبد الله محمد بن الشيخ ابي الفيض ابن الحاج المتوفى سنة 1274 ومن شعره في واقعة الزاوية الشرادية اثناء قصيدة

ثغـور فتوحهـا ذات ابـتسام فتـوح في مضمنها فتـوح
جلت وجهـا يلازمـه احـتشام ولكـن للعـدا وجـه وقبـح

133) ومنهم الشاعر الخطيب ابو اليمن جعفر بن احمد ابن سودة المتوفى سنة 1276 ومن شعره في رثاء والده:

ان يوم الفـراق يوم طويـل فيـه دفنـا كؤوس صاب وصبر
فتضرع اذا فقـدت خليـلا وتـدرع لدى الرزايـا بصبر

134) ومنهم ابرع الادباء ابو الفضل عبد السلام الزموري المتوفى سنة 1279. ومن شعره:

يا قوم اني أسير اللحظ فافدوني من مقلة الطالب ابن الشيخ حمدون
قد أوتر القوس من أجفانه ورمى في القلب مني سهماً ليس يعدوني

135) ومنهم الفقيه الاديب الوزير ابو عبد الله محمد بن محمد غريط المتوفى سنة 1280. ومن شعره:

من اوتي الدين عالي القدر مغبوط وغيره معلوماتـه أغاليـط
والنقط ليس يزيد الحرف مكرمـة كم مهمل دونه ما هو منقـوط

136) ومنهم الفقيه العلامة قاضي مكناسة الزيتون ابو عيسى المهدي ابن سودة المتوفى سنة 1294. ومن شعره ينصح بعض علماء عصره. وقد ألف تأليفاً تعرض فيه لمساوىء بعض الناس. قال الفقيه سيدي خليل بن صالح الخالدي الحسني فيما رأيته بخطه ولعل التأليف المذكور للفقيه الكنسوس

في غاية الحسن ذا التأليف لو ذكرا ما للورى من جميل الخير واقتصرا
طي المساوي عن الأخيار منـحتم من يهتدي هديهم قد فاز وانتصرا

137) ومنهم الاديب البارع ابو العلاء الحاج ادريس بن الوزير سيدي محمد بن ادريس . توفي برباط الفتح سنة 1296. ومن شعره قصيدة في مدح الامير مولانا الحسن، مطلعها:

لك الإسعـادُ يا بدر التمام فهـذا الختم مسكـي الختـام
ولا زالت مآثـر منك تتلى يجددهـا حديـثك كل عام

138) ومنهم الفقيه الكاتب الاديب ابو عبد الله محمد بن الوزير ابي عبد الله محمد غريط المتقدم توفي سنة 1296. ومن شعره:

جرد الذابـح سيفـا من حشا ثلـج الغيـوم
وفـرض أوداج من لم يعتنـق بنت الكـروم

139) ومنهم الاديب الوزير ابو زيد عبد الرحمن الشرقي، المتوفى سنة 1304. ومن شعره:

هيـجت وجـد أخ قصير البـاع وسحرتـه جدا بنـفث يراع
لله رفعـتك التـي اودعتها درا نضيـدا فاق في الابـداع

140) ومنهم الفقيه الكاتب الاديب ابو عبد الله محمد بن العربي غيلان. كان حيا سنة 1304. التي مدح فيها الامير مولانا الحسن بقصيدة، يوم ختمه لصحيح البخاري يقول في مطلعها:

روي عن المبسم الشهـي عنصره معنـى يصححـه شوقي وينـصره

إلى أن قال :

عن سحر عين الى هاروت يسنده   خال يضوع على الارجـاء عنبره

141) ومنهم الناسك الاديب ابو عبد الله محمد العتيك بن محمد فاضل الشنجيطي، ابن عم الشيخ ماء العينين وابن اخته. توفي بفاس سنة 1310، ومن شعره اثناء قصيدة في مدح الشيخ المذكور:

دع اذكارك ما قد فات من زمن   ذاك الشباب وذا دهر المشيب دنا
واقصد مدائح من مدحه أبـدا   يجري على ألسن الآنـام متزنـا

142) ومنهم اشعر الشعراء وابلغ الادباء الشريف سيدي الفاطمي الصقلي الحسيني المتوفى بمكة سنة 1311 ومن شعره:

يا صاح عرج بي على الخمـار   متظاهـرا فالعـار في الإضمـار
ودع التنسك جانبا واخلـع عذا   رك فالتهتك مغنـم الاعمـار

143) منهم الاديب النابغة، حطيئة زمانه، ابو حامد سيدي العربي المشرقي الحسني المتوفى سنة 1311، ومن شعره اثناء قصيدة في رثاء الفقيه سيدي محمد المتيوي

جرى قلم المولى بانفـاذ حكمـه   ومـن حكمه أنا نطيع ونسمـع
فلا تعجبـن إلا لغفلتنـا التـي   دهتنـا فصرنـا لا نخاف ونخشع

144) ومنهم الشريف النسابة الاديب ابو العلاء مولاي ادريس العلوي الفضيلي المتوفى سنة 1316. ومن شعره:

قوم اذا افتخـر الانـام بمحفـل   كانوا الصدور و نخبـة الاعيـان
قوم اذا ذكـر السراة تراهـم   درا نفـيسا رص في تيجـان

145) ومنهم الاديب ابو العباس احمد بن عبد المولى العلمي اليملاحي. كان حيا سنة 1316 ولم اقف على تعيين وفاته ومن شعره قوله في تقريظ الرحلة العياشية:

هِمْ بوجـد واشتيـاق لا تحل   عن هوى شمس بها البدر كمل

إلى آخر ما قال.

146) ومنهم الشاعر الكاتب السيد الغالي بن سليمان المتوفي بمراكش سنة 1317. ومن شعره:

سرح جفونك في الربيـع ونـوره   واخلـع عذارك في النجاد وغـوره
وانظر بنفسجـه ونـرجسه الـذي   فاق العـبير بريحه وبـنشره

147) ومنهم الاديب المكثر ابو العلاء السيد الحاج ادريس بن علي السناني المتوفي سنة 1319 ومن شعره:

شرحت سعـاد صدورنـا بمزار   فبـدت محاسنها بلا أستـسار
وفت بما وعـدت ووافت تجتلي   والليـل بحر فائض الزخـار

148) ومنهم الاديب أبو الحسن السيد علال ابن شقرون المتوفي سنة 1319 ومن شعره:

ظفـرت بمسك أذفـر بمنـاك   وبـعين من قرت به عينـاك
فالسعـد أقبل في عرمـرم جنـده   بشراك في راياتـه بشراك

149) ومنهم الاديب النابغة، الشاعر المبدع، سيدي عبد الرفيع الايراري المتوفي سنة 1322 ومن شعره:

الله في عاشق افضى الغرام به لما تشاهد من نهك ومن سقم
انت الحبيب الذي قلبي اصيب به فارحم ولا ترضين اليوم سفك دمي

150) ومنهم الفقيه العلامة النزيه القاضي سيدي عبد الله ابن خضراء السلوي، المتوفي سنة 1324، ومن شعره:

روض المحبة بالمنى مغروس وحماه مما يختشى محروس
ولحب أهل الخير سر باهر هو بالعيان مشاهد محسوس

151) ومنهم الاديب الواعظ، ذو الصوت المطرب، السيد محمد الرايس المتوفى سنة 1324. ومن شعره:

فان اليواقيت التي قد نظمتها بها قد يباهي في قلادته العصر

152) ومنهم العلامة القاضي ابو المودة سيدي خليل بن صالح الخالدي الحسني المتوفى سنة 1327 ومن شعره:

لو اكتفيت به عن كل ذي سمر كفاك أنسا ولم تجزع من الملل
يغنيك عن خبر ما فيه من عبر وعن مفاكهة ما فيه من غزل

153) ومنهم شيخنا العلامة الاديب سيدي محمد الايراري المتوفى سنة 1329. ومن شعره:

هذا الرياض بألسن الاقبال يهنيك بالاسعاد والآمال
ويمد كفه بالسعود مصافحا يدك التي عظمت بكل معال

154) ومنهم الشريف الأديب ابو الفضل سيدي عبد السلام بن عبد الله الصقلي الحسني المتوفى سنة 1330. ومن شعره:

هذا الربيع وهذه أنواره تحكي خدود الغانيات الناضره
فاختر له روضا أريضا زاهرا قرت به عين لحسن ناظره

155) ومنهم الأديب النابغة ابو الفضل سيدي عبد السلام العلوي المحب المتوفى بالرباط سنة 1333. ومن شعره:

فدونكها كالشهب أما حجاجها فرجم وأما نظمها فحفيل
قواف بها يغدو الحطيئة صاغرا ويمسى جرير وهو منها ضئيل
تسير مسير الشمس في كل بلدة فتخضر آكام بها وحقول

156) ومنهم الفقيه الاديب المكثر ابو الحسن السيد علي بن عبد القادر ابن سودة المتوفى سنة 1333، ومن شعره في ختم عمه وشيخه ابي العباس سيدي احمد لصحيح البخاري قوله:

امن عنبر شحر تنسم ذا الفجر على ارض مسك طلها الورد والزهر
كأن سماء الأفق بالطيب امطرت فمنهلها طيب ومنهلها الخير

157) ومنهم الشريف الاديب ابو زيد سيدي عبد الرحمان بن جعفر الكتاني المتوفى سنة 1334. ومن شعره مخاطبا لشيخنا العلامة المحدث مولاي عبد الحي الكتاني:

ورد الرسول مبشرا بقدومكم فاستبشرت بوصالكم أنفاسي
وبقيت انتظر الوفاء فجد به يامنية القصاد والجلاس

158) ومنهم الشريف الفقيه السيد الحاج محمد بن مصطفى المشرفي الحسني المتوفى سنة 1334 ومن شعره الحائية الشهيرة التي يقول في مطلعها:

دع عنك داعـــي السرور والمزاح   واسلك سبيل من بكى الدين وناح

159) ومنهم الكاتب الاديب السريع البديهة ابو الفضل السيد عبد السلام الذويب المتوفي برباط الفتح سنة 1334، ومن شعره في مدح شيخنا العلامة الاستاذ الواعية مولاي عبد الحي الكتاني:

من أي فرد منكـــم اتعـــجب   ولأي بدر دونكـــم أتــــرقب
انتم نجوم يستضا بسنائكـــــم   والمدلجون لنـــــوركم تتطـــــلب

160) ومنهم الفقيه العلامة المفتي، الشاعر المكثر، سيدي العباس التازي المتوفى سنة 1337. لم أقف من شعره مع اكثاره إلا على النزر اليسير الذي منه قوله:

حرام على من كان يعرف بالشعر   يرى مادحاً في الدهر غير بني المقري
هم كوكب الدنيـــا ونجم سمائهـــا   وكل الورى ليل وهم ليلة القـدر

161) ومنهم قيّم مكتبة القرويين ابو العباس احمد البوعزاوي المتوفى سنة 1339. لا أجد عبارة توفي بوصف تلاعب هذا الرجل بنفائس مكتبة القرويين التي ائتمن على ذخائرها زمنا مديدا. وانني مع تباعدي عن التحكك بالشخصيات، لم يطاوعني القلم عندما رقمت اسمه على الاحجام عن ذكر هذه السيئة العظيمة الصادرة من رجل كان يعد نفسه من كبار العلماء أهل الحشمة والمروءة. وقد رأيت بعيني ورأى غيري كثيرا من كتب تلك الخزانة تباع في جملة تركته بعد أن أزيلت منها الورقات التي تشعر باختلاسها لكتابة عقد التحبيس أو نحوه على ظهرها. ومن المخزيات المبكيات ما شاهدته اواخر ايام المولى الحفيظ بعيني، وذلك انني كنت جالسا بباب دكان احد الكتبيين قريبا من المسجد القروي، واذا ببعض اعوان المولى المذكور وقف على صاحب الدكان وبيده سفر ضخم، وصار يستفهمه عن ثمنه ذاكرا له أنه لصاحب الترجمة عرضه على ذلك السلطان ليشتريه منه، وطلب منه فيه ثمنا كبيرا. وراج بينهما اذ ذاك ما يقتضي اطلاعهما على أنه من الخزانة. ولنمسك عنان القلم فقد طغى، ونسأل الله ان يتجاوز عن سيئاتنا وسيئاته، وان يقابلنا وإياه بعفوه الجميل.
ومن شعره في تقريظ حاشية الورقات للقاضي ابن خضراء

حقيق بحمد الله من قد تدبرا   حواشي فاقت في المحاسن منظـــرا
احـــاطت باسرار الاصول حقيقـــــة   وقد كسيت بردا من الوشي أخضرا

162) ومنهم والدنا الشريف العلامة الاديب المجيد سيدي محمد فتحا العيشي المتوفى سنة 1339. ومن شعره قصيدة ميلادية انشدت بين يدي السلطان الحفيظ ليلة العيد النبوي من سنة 1326، وهو مخيم بمشرع الشعير مطلعها.

هنيئا لقـد اعطـــتك رايتها الخضرا   واولئك من أسعادها البر و البشرا
وزارت على عهـد التداني فعطرت   بقاعـــا بها صارت معالمهـــا خضرا
وارتب على غر الليـــالي برتبـــــة   بها فاخرت شمس الظهيرة والبـــدرا

163) ومنهم الاديب السيد محمد فتحا الفلاوي المتوفى بثغر الدار البيضاء سنة 1340، ومن شعره في ختم الفقيه المرحوم سيد خليل الخالدي لألفية ابن مالك سنة 1317 قوله:

سمحت لك ابنـــة مالك بوصال   وانت الـــيك بـرونـــــق ودلال
لما رأتك نحوت نهج غرامهـــــا   وجعـــلت فيها غايـــة الآمـــال

164) ومنهم آخر من فجع الادب بموته، خاتمة بلغاء الأدباء، ابو العباس احمد بن المواز شيخ القريض ورب الملكة الواسعة وابناع الطويل العريض، خدم الادب شابا وكهلا، وانتصب للرياسة على ذويه، فكان أحق بها وأولى له من يواقيت الاشعار ما يرمق بعين الإكبار. فمن ذلك قوله متنبئا بالحرب الكبرى.

وقائلـــة ما في طوايـــا زمانـنـــا فقـسـمـلت لها قولا لمن يتفـــرس
أراه بطول السلم قد ضاق صدره فهـــم بزفـــرات بها يتنـــفس

توفي سنة 1341.

سادتي هؤلاء نجوم الأدب الذين ازدانت بهم سماء البلاد، ناداهم مناديّ الحمام فبلوه متسابقين تسابق الجياد، رحلوا فأقفرت منازلهم وديارهم، وذهبوا فلم تبق إلا آثارهم. فها نحن احييناها بعد ان عفت، وايقظنا جفونها وقد كانت غفت.

أما من بقي بقيد الحياة من هذه العصابة فهم افراد قلائل، وان كان لهم لمرمى الاجادة اصابة. ولا بأس بالاشارة الى من وقفت له منهم على اثر يستجاد، أو فكاهة تحلو عند الترداد، فنقول:

165) أولهم التبريز، واوحدهم في السبق الى كل نفيس عزيز، سعادة العلامة الوزير أبي محمد سيدي عبد الله الفاسي، شاعر تربى في مهد الادب، وحلب من ثديه ما حلب، تقلب في مناصب الرياسة، وجال جولات في معترك السياسة، فمن شعره المعجب، ولحنه المطرب قصيدة ميلادية، رفعها للسلطان الغابر يقول اثناءها:

مليك له في العلـــم اكبر نجدة علت بابتهاج فوق بارقـــة النـــسر
مليك حريص في اقتناء معـــارف تعود برقيا في معارج من خير
عليم بان العلـــم اكبر سائـــق الى خطة تجني المزايا على الفور
فبالعلـــم تزكـــو للنفـــوس حيـــاتها وتسلك في كل المسالك من وعر

166) ومنهم الشاعر الفذ، ركن الصدارة العظمى، أبو الفضل سيدي العباس الشرقي. نشأ والأدب توأمين وتقلد رياسة الانشاء في الدولتين. ومن شعره تخميس ابيات اقترح عليه:

يافاتنـــا رهـــق القلـــوب بصده وقضى على داعـــي السرور بضده
بالخد، بالثغـــر الشهـــي ووردهُ ما بال لحظك فاتك في غمـده
ورضاب ثغرك قاتل من عمده

إلى آخـــره.

167) ومنهم الشاعر المجيد ابو عبد الله سيدي محمد بن الصدر الاعظم سابقا السيد المفضل غريط، من درره البهية قوله في بعض تقاريظه:

حازت مقاصدك الجميلـــة مفخـــرا امهذبـــا تخذ المعـــالي مظهـــرا
يا جامـــع الفـــنين نلت مزيـــة أولتك في الصنفين حظـــا أوفـــرا
يا حامـــل القلـــمين غير مدافـــع يملي وينشيء ما يشاء ومـــا يرى

168) ومنهم شيخنا العلامة البارع الاديب البليغ الساعي في اصلاح الافكار جهده وطاقته، القاضي الانزه ابو عبد الله سيدي محمد بن العربي العلوي الحسني، شاعر يطرب الثكلى شعره. وناثر يخلب الالباب نثره. فمن مقطعاته البديعة قوله:

يارائمـــا لاقتطـــاف الـــورد من قمـــر أمـــا ترى خالـــه في الصدغ يحرسه
بكفـــه وتـــر من قوس حاجبـــه ترمي الذي قد غدا للورد يخلسه

169) ومنهم شيخنا العلامة النقاد، الشاعر المكثر المجيد، ابو العباس مولاي احمد بن المامون العلوي البلغيثي. ومن شعره قوله:

ألست ترى أني أئــــنّ أنــــينها ... وان صدحت أبكي لشجوى الذي عنا
تنمي لي الاشواق والذكـــر والأسى ... وتضم في قلبي بتغريدها حسنـــا
فآه على ما هيجت لي حمامــة ... من الوجد والتبريح في قلبي المضنى

170) ومنهم الشاعر المطبوع الاديب المكثر البارع السيد الحاج عبد الله القباج، وكفى في معرفة الرجل لقبه، ومن شعره البديع قوله:

وافت لنـــــا في حليها تتهادى ... حوراء يفتـــن حسنها العبـــــادا
وغدت تغازلني فقلت لها اكففي ... عني فقــد ذهب الغرام وبـادا
وشغلت عن وجدي بمدح محمـد ... فبمدحــــه استنــزل الامــــدادا

171) ومنهم حليف الادب، وركن بين الحسب النائب السلطاني بثغر طنجة السيد الحاج محمد بوعشرين، ومن شعره في تقريظ مسامرة الوزير سيدي عبد الله الفاسي:

سما اعظامهـــــا فأنـــــار فكـــرا ... وراق نظامهـــا فأطـــار ذكـــرا
ووافت بالبيـــــان الحق تجلـــــو ... غيـــاهب شكـــه اذ جاء نكـــرا
مسامـــرة حكت عقـــدا فريـــدا ... تلألأ جوهـــــــــراً واضاء درا

172) ومنهم الشاعر المكثر المجيد، خلنا وصديقنا وصفي ودنا، أبو عبد الله سيدي محمد البكاري ومن شعره صدر جواب عن كتاب بعثته اليه:

تبدت تجر الذيل من تيهها عجبا ... وكادت على شحط النوى ترفع الحجبا
فابصرت نورا قد تلألأ بالحجـــا ... واحرزت طيفا قد غدوت به صبا
فذكرني عهدا وما كنت ناسيـــا ... وشوقني شوقـــا نسيت به العتبـــا

173) ومنهم قاضي الجديدة الفقيه الاديب المكثر ابو العباس سيدي احمد سكيرج. ومن شعره:

رجعنا لفاس بعــد طول مغيــب ... عسى ان نرى فيها رجوع حبيب
ربوعـــا عهدناهـــا مزار كرامـــة ... لمن حل فيها في صبـــا ومشيب

174) ومنهم صفينا ورفيقنا الشريف العلامة الاديب ابو الفضل مولاي عبد السلام العلوي السكوري ومن شعره:

اتعذلنـــي ولي دمـــع هطـــول ... وشرح صبابتـــي شرح يطـــول
ولي صبر قليـــل في غرامـــي ... ويُعـــذر من له صبر قليـــل

175) ومنهم العلامة الفلكي الاديب ابو عبد الله سيدي محمد العلمي. ومن شعره في تهنئة مولانا السلطان بأوبته إلى عاصمة الرباط، ثم التخلص لمدح سعادة وزير الاوقاف، الفقيه الجليل ابي العباس سيدي احمد الجاي، وقد رتبها على حروف انا فتحنا لك فتحا مبينا، وهي قصيدة بديعة طنانة:

ألا ما لروض الزهـــر فاح عبيره ... ومـــا لصبـــا نجد أتانـــا بشيره
نمت نسمات من شذا طيبه على ... فؤاد بنــــــار الشوق زاد زفيره
انسا وآنسبنـــــا به ريح يوسف ... به ارتد طرف الصب وهو قريره

176) ومنهم الشريف الاديب المؤرخ ابو عبد الله سيدي محمد السليماني، ومن شعره آخر قصيدة يدعو بها إلى الاصلاح:

حماة الدين هبوا من سبات ... فمركزهم يؤول إلى الخراب
وهذا دينكم عضوا عليه ... فان الدين آذن بانسحاب

177) ومنهم الشريف الاديب أبو علي سيدي الحسن بن محمد بن العباس العلوي الحسني، ومن شعره:

بعذار من أهوى وسحر جفونه ... وشقيق وجنته ونور جبينه
وعقيق مبسمه وعنبر خاله ... ورحيق ريقته ورقة لينه
ما صدني عما اقترحت تكرما ... إلا تصدع خاطري بشجونه

178) ومنهم العلامة الاديب ابو الفضل السيد عبد السلام الشرفي ومن شعره:

بدت عصنا تأود حين جرت ... عليه ذيولها ريح العشي
اذا ابتسمت أرتك الثغر درا ... نضيدا حف بالشنب الشهي

179) ومنهم الشريف الفقيه الاديب مولاي احمد الشبيهي. احفظ من شعره مطلع قصيدة بليغة رثى بها شيخنا أبا الفضل سيدي عبد السلام بناني عام 1329:

تصبّر اذا ما النائبات ألمت ... وسل فؤادا ان أصيب بفرقة
فما كل خطب يعتري المرء تُتَّقى ... بانفاق دمع او بإضرام لوعة

180) ومنهم العلامة البليغ ابو عبد الله سيدي محمد بن الطالب الفاسي. ومن شعره:

احبة خير الخلق امته التي ... توالت لها البشرى وقرت به عينا
وتاهت به فخرا لدى كل مشهد ... وعزت به عزا تكامل في المعنى

181) ومنهم شيخنا العلامة الاديب ابو الفضل سيدي عبد السلام غازي. ومن شعره قوله في مطلع قصيدة مدح بها شيخه سيدي محمد فتحا جنون يوم ختمه للتخليص:

اهذه الزهر حيتنا أم الزهر ... أم ذا نسيم صبا هاجت به الفكر
أم ذا رياض سقاه الطل كوثره ... أم الدراري انتظمن لي أم الدرر

182) ومنهم حِبُّنا الفقيه العلامة الاديب المرشح لقضاء ثغر طنجة، ابو عبد الله سيدي محمد العبادي. ومن شعره قوله في مطلع قصيدة انشأها في أحد المواسم التي تقام كل عام احياء لذكرى الشريف العلامة الصالح القدوة، مولاي عبد الكبير الكتاني:

شد الرحال لغرة الديوان ... واخلص اليه بوجهة اللهفان
واقطع فلاة الارض في طلب التقى ... تامن من الاحزان والحدثان

183) ومنهم الاديب المكثر السيد الحاج عبد الكريم بنيس، ومن شعره في تقريظ الرحلة العياشية:

لله قوم سعوا فيما يقربهم ... من حضرة القدس باغوا في الهوى مهجا
قد خلفوا الأهل والاوطان واغتربوا ... واستنشقوا لقديم عهدهم أرجا

184) ومنهم الفقيه الاديب الكاتب الكبير، الصدر الاعظم سابقا، ابو عبد الله السيد المفضل غريط، ومن شعره في تهنئة نجلي مولانا الأمير بقدومهما لهذه الحضرة الفاسية:

هز السرور جوارحـا ونفـوسا وأدار من راح الهنـاء كؤوسا
وكسا البلاد بشائـرا ظهـرت بها تختـال من فرط البهاء عروسا

185) ومنهم الاديب الاريب قاضي مدينة وجدة، ابو العباس السيد أحمد بن العباس التازي ومن شعره:

محاسين الجمـال اليـك تعنـى واقطـاف الوفـا من ذاك تجنـى
فمـا عذر التخلـف عن أخـي لقـد أبقـاه حبكـم مُعنـى

186) ومنهم الكاتب الاديب نائب وزير الاملاك، السيد المدني الصفار. ومن شعره:

أيـا نجل الفضائـل لا تعـاتب وسامح ان بدا مايـنـاسب
وغض الطـرف وافتـح باب عذر فاني لست في الإخـلاف راغب

187)ومنهم الشريف الاديب العدل سيدي محمد بن الغالي العراقي، ومن شعره وهو برباط الفتح:

هوى منه ما انفك الفؤاد ولا سلا وما طبت نفسا في الرباط ولا سلا
على فترة . من حب فاس وأهلهـا بتجديد عهد الحب قد جاء مرسلا

188) ومنهم ناظر احباس تازة، الأديب سيدي محمد قصارة. ومن شعره مخمسا بيتي عارف شيخ الاسلام

تلألأ في سماك العلـم بدري فاشرق نوره في كل قطـر
عرفت بعـارف ذكـري لفخـر ألم تعلـم بان سماء فكـري
تلوح بافقه شمس المعارف

189) ومنهم الكاتب بوزارة الاحباس، الاديب الاريب ابو حامد سيدي العربي بن الطالب ابن سودة، ومن شعره:

فيـا أيها البـدر المنير محاسنـا ومن ان طلبنا مثله لم نجد ندا
تأس بآبـاء كرام عهـدتهم يثيبون مداحا ولـو كان ذا وعـدا

190) ومنهم الاديب الانجب السيد عبد الكريم ابن سودة، ومن شعره ما نشرته له جريدة السعادة من قصيدة مدح بها مولانا السلطان لما عرج على بني ملال في ذهابه لمراكش مطلعها:

سل البدر - هل يخفي وقد زانه السير على افق مسك طله الورد والزهر
وهـل زار في ذاك التنقـل مغرمـا صريـع الهوى العـذرى أنحلـه الهجر

والشطر الاخير من مطلع هذه القصيدة، هو بعينه لعمه ابي الحسن علي كما تقدم فلعلهما توارداً عليه.

191) ومنهم الفقيه الاديب المجيد مع الاكثار السيد محمد القري، ومن شعره:

فاس حديقـة زهـرة الآداب فاس مجال تفاخـر الالبـاب
فاس بها مغنـاي اذ أغنـى بها عن رشف صافيـة ورصف رضاب

192) ومنهم الشريف الاديب سيدي عبد الرحيم الكتاني. ومن شعره:

ضحكتْ فغار البدر من وجناتها والثغـر منها كالجواهـر والـدرر
وبدت فأخجلـت الشمـوس بحسنها وبلحظهـا الفتـاك تسبي من نظر

193) ومنهم صاحبنا الفقيه الاديب ابو عبد الله سيدي محمد فرتوت، ومن شعره:

طير السعـود برنـة الالحان قد صاح بالافـراح في الأفنـان

وتمايلت اغصان دوحة سعدنا طربا بها وبرنة الزيدان

194) ومنهم الشريف الاديب صديقنا ابو فارس سيدي عبد العزيز بن شيخنا القاضي سيدي محمد العراقي. ومما انشد من الامداح في ختمه والده للمختصر قوله في مطلع قصيدة:

مسك تضوع في ورى الارشاد بكمال انس وابتهاج رشاد
فاستنشقت اهل الكمال عبيره لما انثنوا حذو الرئيس الحادي

195) ومنهم الشريف الاديب سيدي محمد فتحا بن يحيى الصقلي المستوطن بثغر الدار البيضاء. ومن شعره صدر تخميس ابيات ثلاثة للعلامة سيدي احمد سيكرج:

يا غافلا حاد عن سبل الهدى وغدا عن منهج الخير طول الدهر مبتعدا
اسمع نصيحته من يرجو لك الرشدا خذ سنة الله بين خلقه أبدا
ولتجعلنها لديك خير قسطاس

196) ومنهم الشريف العلامة المفتي، أبو الفضل مولاي عبد السلام بن عمر العلوي. ومن شعره في تقريظ نفحات الشيخ أحمد الشمس:

يا سيداً جعل الوداد لساني وقفا على نشر الذي أولاني
شرفتني ورأيتني أهلا لما اطلعتني من صنعك الفتان

197) ومنهم الشاعر الاريب السيد الهادي السلوي. ومن شعره في تقريظ النفحات الاحمدية لشيخه الشيخ أحمد الشمس رحمه الله.

نفحة قد وفت بيمن وفاء وازالت بنشرها كل داء
جمعت من دقائق العلم مالم يحوه دفتر من القدماء

سادتي هذا آخر وقفت عليه من آثار أدباء عاصمتنا الذين لازالوا بقيد الحياة وقد نقبت عن اشعارهم وبالغت المجهود في استقاء اخبارهم ولا أدعي انني استوعبتهم عدا أو احطت بهم رسما أو حدا، لأنني اعرف منزلة كثيرين منهم في عالم الادب والشعر ولم اجد طريقا للتوصل لآثارهم بعد البحث الشديد والجهد الجهيد، اذ كل من أعرف له يدا في هذه الصناعة أو استنشقت له خبرا في الاخبار بهذه البضاعة، طلبت منه ان يطلعني على دره، وأن لا يكتم عني شيئا من خبره، فمنهم من لبى الطلب، وقد خدم بمسارعته الادب، ومنهم من ابدى لي عذرا، ولم افوق نحوه سهام الملام، بل التمست له عذرا في الاحجام، ومنهم من حجب عني احرار فكره وأباح لي التكشف عن مستهجن شعره، فلم ارد أن تنضى فوق رأسه أسنة الانتقاد، أو يصير مضغة تلوكها السنة الحساد، فرأيت شفقة عليه عدم ذكره الى ان يصحوا مغيم فكره، وأظن أن ما شرحته من الاعذار كاف لذوي الاستبصار، وواجب علي وقد فاح عبير التمام، وتضوع مسك الختام، ان اشكر نعم جلالة أميرنا أبي الجمال والمحاسن، مولانا يوسف أبقى الله وجوده، وادام سعوده، اذ في عصره الزاهر انفتحت لنا ابواب هذه الاجتماعات التي كانت موصدة في الوجوه. وأصبح الانسان حرا فيما يكتب أو يفوه، وانها لنعمة جديرة بالشكران، وحسنة في صحيفة مولانا السلطان.

ولا نغض الطرف ايضا عما لمعاونيه من رجال الحماية الذين خطا بوجودهم هذا القطر في سبيل التقدم والترقي خطوات محسوسة. وانني احييهم في شخص مدير هذا النادي الحازم، الضابط العالم النشيط المسيو مارتي، وأشكر على الخصوص فضله في قيامه بخدمة اللغة العربية التي من مظاهرها سعيه الحثيث في القاء هذه المحاضرات آونة بعد أخرى، ولا يخفى ما في تبادل الافكار من المنافع الجلية التي تعود على هذه القطر وساكنيه